

المشروع القومي للترجمة

ميلان كونديرا

ثلاثية حول الرواية

فن الرواية ، الوصايا المغدورة ، الستار

ترجمة : بدر الدين عرودكي

1028

ثلاثية حول الرواية

١ـ فن الرواية
٢ـ الوصايا المغدورة
٣ـ الستار

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٠٢٨
- ثلاثية حول الرواية
- ميلان كونديرا
- بدر الدين عرودكى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٧

هذه ترجمة ثلاثة كتب حول الرواية:

Milan Kundera
L'Art du Roman, Les Testaments Trahis, Le Rideau

Traduction arabe
Badr-Eddine Arodaky

وهى الطبعة الأخيرة المنقحه من قبل ميلان كونديرا

المشروع القومى للترجمة

ثلاثية حول الرواية

١ـ فن الرواية
٢ـ الوصايا المغدورة
٣ـ الستار

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

بدرالدين عرودكي

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

تصدير المترجم

تصدر هذه الطبعة العربية لكتب ميلان كونديرا عن الرواية بأجزائها الثلاثة ضمن مجلد واحد يحمل عنوان *ثلاثية حول الرواية* فى وقت واحد تقريبًا مع صدور طبعة فرنسية جديدة تجمع الأجزاء الثلاثة فى علبة أنيقة مع الاحتفاظ لكل جزء باستقلاله. وقد آثرت أن تجمع الكتب الثلاثة فى مجلد واحد وبموافقة ميلان كونديرا الذى اختار عنوانه مع محافظتى داخل المجلد على استقلالية كل جزء، بعنوانه، وبترتيب فصوله، دون أى تغيير، فضلاً عن أننى راعيت الأخذ بالتعديلات التى أدخلها كونديرا على كتبه فى طبعاتها الأخيرة، والتى وضعها بين يدى بخط يده، قبل صدورها، ولا سيما الجزء الأول، *فن الرواية*، والجزء الثاني، *الوصايا المغدورة*.

وهكذا، فقد اعتمدت فى ترجمتى لنصوص *فن الرواية* فى الأصل على الطبعة الفرنسية الأولى الصادرة عن دار جاليمار عام ١٩٨٦. وعندما أعلمت ميلان كونديرا عام ٢٠٠٠ بعزمى على نشر هذه الترجمة طلب إلى أن أراعى التعديلات التى أدخلها على نصوصه بعد الطبعة الأولى فى طبعة Folio الصادرة للمرة الأولى فى عام ١٩٩٥، والتى تكررت فى عام ١٩٩٨. وقد أخذت بهذه التعديلات جميعًا رغبة منى فى أن يطابق النص العربى النص الفرنسى الذى اعتمده المؤلف. هذا باستثناء الجزء السادس الذى احتفظت فيه، بعد موافقة كونديرا، بأربع كلمات من أصل خمس كان قد حذفها من طبعة عام ١٩٩٥، وأحلّ محلها ست كلمات لم تتضمنها الطبعة الأولى. وهكذا بدلاً من "إحدى وسبعين كلمة" التى تضمنتها طبعة ١٩٨٦، و"ثلاث وسبعين كلمة" التى تضمنتها طبعة ١٩٩٥ صار النص يحمل عنوان "سبع وسبعون كلمة". وقد صدرت الترجمة العربية للمرة الأولى عن منشورات أفريقيا الشرق بالمغرب عام ٢٠٠١، وهى الترجمة نفسها المعتمدة فى هذه الطبعة مع بعض التعديلات الطفيفة التى تزيد من دقة الترجمة أو بعض التصحيح للأخطاء المطبعية التى تضمنتها الطبعة المغربية، ولا سيما فى مجال النقط والفواصل.

أما ترجمة *الوصايا المغدورة*، فقد اعتمدت فيها - بادئ ذى بدء - على الطبعة الأولى الصادرة فى عام ١٩٩٣، ثم قمت بناء على طلب ميلان كونديرا بإعادة النظر فيها بناء على نص طبعة Folio الصادرة فى يونيو ٢٠٠٣. وفى شهر مايو ٢٠٠٦، أى قبل أن أدفع بالنص العربى النهائى إلى الطبع، أعلمنى بأنه أدخل مجددًا بعض التعديلات على بعض الفصول، وأرسل إلى هذه التعديلات التى ستتضمنها الطبعة الفرنسية الجديدة لأراعيها، وقد فعلت.

كان كونديرا قد ترك لى حرية التصرف فى ما يخص المقاطع التقنية الخاصة بالموسيقى فى بعض فصول الكتاب، والتى قد تكون صعبة الفهم على بعض قراء العربية، لكنى آثرت أن أترك الفصول جميعًا على حالها، بين يدى القارئ العربي، لرفضى الشديد لأية حرية يسمح بها المترجم لنفسه فى التعامل مع النصوص التى يترجمها.

ولأن الجزء الأخير من هذه الثلاثية حول الرواية، *الستار*، حديث العهد بالصدور؛ إذ نشرت الطبعة الأولى فى عام ٢٠٠٥، فإنه لم يتعرض لأى تعديل على يدى ميلان كونديرا. ومن ثمَّ فإن الترجمة العربية تأتى اعتمادًا على هذه الطبعة الأولى المشار إليها، والتى استعيدت ثانية فى الطبعة الفرنسية الأخيرة التى أشرت إليها.

وأخيرًا، لابدّ من التنويه بأن هذه الكتب الثلاثة حول الرواية قد كتبت باللغة الفرنسية أصلاً. والترجمة العربية المقدمة هنا، خلافًا لبعض الترجمات العربية غير المجازة والمنشورة هنا وهناك فى أرجاء العالم العربي، قد تمت اعتمادًا على الأصل الفرنسي، وتصدر فى القاهرة مثلما صدر الجزء الأول من قبل فى المغرب، بإجازة من المؤلف.

د. بدر الدين عرودكي

١
فن الرواية

المحتوى

مقدمة الطبعة الأولى
(١٩٨٦)

على الرغم من أن جميع النصوص المنشورة في الصفحات التالية مدينة بكتابتها لظروف محددة، فقد كتبتها جميعًا على أساس أنها ستكون مترابطة فيما بينها بحيث تؤلف كتابًا يقدم كشفًا بتأملاتي حول فن الرواية.

(هل يتوجب علي أن أؤكد أنني لا أدعي أي طموح نظري، وأن كل ما في هذا الكتاب ليس إلا عبارة عن اعترافات حِرَفيّ؟ ينطوي عمل كل روائي على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية، وعلى فكرة عما هي الرواية، وقد حاولت أن أجعل هذه الفكرة عما هي الرواية، المحايثة لرواياتي، تتكلم).

يعرض بحث "ميراث سرفانتس المُحقَّر"[1] مفهومي الشخصي عن الرواية الأوروبية؛ ويفتتح هذا "المقال بسبعة أجزاء".

منذ عدة سنوات طلبت المجلة النيويوركية – مجلة باريس – إلى كريستيان سالمون إجراء محاورة معي عني وعن عاداتي ككاتب، ثم تحولت المحاورة بسرعة إلى حوار حول تجاربي العملية مع فن الرواية. لقد قسمت الحوار إلى نصّين مستقلين يؤلف الأول، محادثة حول فن الرواية[2]، الجزء الثاني من هذا الكتاب.

وبمناسبة الطبعة الجديدة من رواية "السائرون نيامًا" لدى جاليمار فقد رغبت أن أجعل الجمهور الفرنسي يعيد اكتشاف بروخ ونشرت من أجل ذلك في "النوفيل أوبزرفاتور" مقالة "وصية السائرين نيامًا". وقد عزفت عن نشره هنا بعد أن نشر جي سكاربيتا مدخله الرائع إلى هرمان بروخ، ومع ذلك، وبما أنه لم يكن بوسعي

---

(١) محاضرة في الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٣)، ونشرت في فرنسا في النوفيل اوبزرفاتور تحت عنوان "وماذا لو هجرتنا الرواية؟"

(٢) نشر في فرنسا تحت عنوان "أيضًا عن الرواية" (١٩٨٥) في لاليتر إنترناسيونال.

تلافى رواية *(السائرون نيامًا)* التى تحتل فى تاريخى الشخصى للرواية موقعًا عظيمًا، فقد كتبت كجزء ثالث فى هذا الكتاب، "ملاحظات مستوحاة من (السائرون نيامًا)[٣]". وهو عبارة عن تأملات تزعم أنها تحلل هذا المبدع بقدر ما تقول كلّ ما أدين له به، وما ندين له به جميعًا.

أما الحوار الثانى مع كريستيان سالمون "محادثات حول فن التأليف"[٤] فهو يناقش، انطلاقًا من رواياتي، المشكلات الفنية "الحرفية" للرواية، وخاصة معمارها.

"فى مكان ما، هناك"[٥] هو ملخص تأملاتى حول روايات كافكا. "إحدى وسبعون كلمة"[٦] هو قاموس الكلمات الجوهرية التى تطوف فى رواياتي، والكلمات الجوهرية لإستطيقا الرواية الخاص بي.

فى ربيع عام ١٩٨٥ تلقيت جائزة القدس. وقد قرأ الأب مارسيل دوبوا من طائفة الدومينكان، والأستاذ فى جامعة القدس، الثناء على بالإنجليزية مع لكنة فرنسية قوية، وقرأت بالفرنسية مع لكنة تشيكية قوية خطاب الشكر[٧] عالمًا أنه سيؤلف الجزء الأخير من هذا الكتاب والنقطة الأخيرة لتأملاتى حول الرواية وأوروبا. لم يكن يسعنى قراءته فى جوّ أكثر أوروبية، وأكثر حرارة، وأكثر حميمية.

---

(٣) غير منشور سابقا.
(٤) نشر فى فرنسا فى "الأنفيني" (١٩٨٤)، وأعيد النظر فيه كليًا ووسع لنشره ضمن هذا الكتاب.
(٥) محاضرة في مكسيكو عام ١٩٧٩ نشرت عام ١٩٨١ فى مجلة لوديبا Le Débat.
(٦) نشر أول تكوين لهذا النص "تسع وثمانون كلمة" فى مجلة لوديبا Le Débat (١٩٨٥). وقد تمّ، من أجل نشره فى هذا الكتاب، وإعادة كتابته، وتم حذف الكلمات البعيدة عن الموضوع، وإضافة كلمات جديدة.
"وقد أضفنا فى هذه الترجمة كلمتين كان كونديرا قد أضافهما عند طبع الكتاب فى سلسلة فوليو Folio التى أصدرته لأول مرة عام ١٩٩٥" (المترجم).
(٧) وقد قام جان دانييل بنشره فى اليوم نفسه فى النوفيل أوبزرفاتور.

مقدمة الطبعة الثانية
(١٩٩٥)

عالم النظريات ليس عالمي، وهذه التأملات هى تأملات حِرَفيّ. يتضمن مبدع كلّ روائى رؤية مضمرة لتاريخ الرواية. فكرة عمّا هى الرواية. وهذه الفكرة عن الرواية، المحايثة لرواياتي، هى التى أجعلها تتكلم.

• • •

كتبت النصوص السبعة التالية، ونشرت أو ألقيت بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٥. وعلى الرغم من ولادتها مستقلة فقد تصورتها بهدف جمعها بعد ذلك فى كتاب واحد، وهو ما تحقق فى عام ١٩٨٦.

الجزء الأول

ميراث سرفانتس المحقَّر

١

في عام ١٩٣٥، وقبل ثلاثة أعوام من وفاته، كان إدموند هوسرل يلقى فى فيينا وفى براغ محاضرات شهيرة حول أزمة الإنسانية الأوروبية. كانت صفة "الأوروبية" تشير فى نظره إلى الهوية الروحية التى تمتد إلى ما وراء أوروبا الجغرافية (فى أمريكا، مثلاً) والتى ولدت مع الفلسفة اليونانية القديمة؛ فقد أدركت هذه الفلسفة فى نظره العالم (العالم فى مجموعه) بوصفه مشكلة يجب حلها للمرة الأولى فى التاريخ. كانت تستجوبه لا لإرضاء هذه الحاجة العملية أو تلك، بل لأنَّ "هوى المعرفة قد سيطر على الإنسان".

كانت الأزمة التى كان هوسرل يتحدث عنها تبدو من العمق بحيث كان يتساءل عما إذا كانت أوروبا ستتمكن من البقاء بعدها. وكان يعتقد أنه يرى جذور هذه الأزمة فى بداية العصور الحديثة لدى جاليليو ولدى ديكارت، فى الطابع الأحادى الجانب للعلوم الأوروبية التى قلصت العالم إلى مجرد موضوع للاستكشاف التقنى والرياضي، واستبعدت من أفقها العالم المحسوس للحياة أو Die lebenswelt كما كان يقول.

وقد دفع تقدم العلوم بالإنسان إلى دهاليز الفروع الاختصاصية. وبقدر ما كان يتقدم فى معرفته، بقدر ما كان يكفُّ عن رؤية مجموع العالم وذاته فى آنٍ واحد، غارقًا بذلك فيما كان هيدجر، تلميذ هوسرل، يسمّيه من خلال صيغة جميلة وشبه سحرية: "نسيان الكائن".

لقد صار الإنسان الذى ارتقى سابقًا مع ديكارت مرتبة "سيد الطبيعة ومالكها" مجرد شيء بسيط فى نظر القوى (قوى التقنية، والسياسة، والتاريخ) التى تتجاوزه، وترتفع فوقه، وتمتلكه. ولم يكن لكيانه المحسوس، لـ"عالم حياته" فى نظر هذه القوى أى ثمن ولا أى مصلحة؛ فقد انكسف، ونُسِى سلفًا.

٢

أعتقد مع ذلك أن من السذاجة اعتبار هذه الصرامة فى النظرة الملقاة على العصور الحديثة مجرد إدانة. وأميل إلى القول إن الفيلسوفين الكبيرين قد كشفا عن غموض هذه الحقبة التى هى انحدار وتقدم فى آنٍ واحد، تنطوى – شأن كل ما هو إنسانى – على بذرة نهايتها فى ولادتها. ولا يحطُّ هذا الغموض فى نظرى من القرون الأربعة الأوروبية الأخيرة التى أنتمى إليها، ولا سيما أننى لست فيلسوفًا بل روائيًا. والواقع أن مؤسس الأزمنة الحديثة فى نظرى ليس ديكارت فحسب بل كذلك سرفانتس.

ربما كان هو من لم يأخذه الفنومنولوجيان بعين الاعتبار فى حكمهما على الأزمنة الحديثة. أريد أن أقول بذلك: إذا كان صحيحًا أن الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان، فإنه يظهر بوضوح أن فنًا أوروبيًا كبيرًا قد تكون مع سرفانتس. وما هذا الفنُّ إلا سبر هذا الكائن المنسيّ.

والواقع أن كافة الثيمات الوجودية الكبرى التى يحللها هيدجر فى كتابه *الكينونة والزمان* معتبرًا أن الفلسفة الأوروبية السابقة كلها قد أهملتها، إنما تمَّ

الكشف عنها، وبيانها، وإضاءتها بواسطة أربعة قرون من الرواية الأوروبية. لقد اكتشفت الرواية، واحدة بعد أخرى، بطريقتها الخاصة، وبمنطقها الخاص، مختلف جوانب الوجود: تساءلت مع معاصرى سرفانتس عمّا هى المغامرة، وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون فى فحص "ما يدور فى الداخل"، وفى الكشف عن الحياة السرية للمشاعر، واكتشفت مع بلزاك تجذُّرَ الإنسان فى التاريخ، وسبرت مع فلوبير أرضًا كانت حتى ذلك الحين *مجهولة* هى أرض الحياة اليومية، وعكفت مع تولستوى على تدخّل اللاعقلانى فى القرارات وفى السلوك البشري. إنها تستقصى الزمن: اللحظة الماضية التى لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست، واللحظة الحاضرة التى لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس. وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التى تهدي، وهى الآتية من أعماق الزمن، خطانا،... إلخ.

تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة. لقد سيطر "هوى المعرفة" (هذا الهوى الذى يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوروبية) آنئذٍ على الإنسان كيما يدرس الحياة المحسوسة للإنسان ويحميه ضدّ "نسيان الكائن"، حتى يضع "عالم الحياة" تحت إنارة مستمرة. بهذا المعنى إنما أفهم وأشارك عناد هرمان بروخ عندما كان يكرر بلا هوادة: اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكشفه، هو ذا ما يؤلف مبرر وجود الرواية. إن الرواية التى لا تكشف جزءًا من الوجود لا يزال مجهولاً هى رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هى أخلاقية الرواية الوحيدة.

وأضيف أيضًا ما يلي: إنّ الرواية هى مبدع أوروبا، وتنتمى اكتشافاتها جميعًا، حتى ولو تمت بلغات مختلفة، إلى أوروبا كلّها. ويؤلف *تتالى الاكتشافات* (لا جمع ما تمت كتابته) تاريخ الرواية الأوروبية. ولا يمكن رؤية وفهم قيمة مبدع (أى أهمية اكتشافه) على نحو كامل إلا ضمن هذا الظرف المتخطى للحدود القومية.

٣

عندما كان الإله يغادر ببطء المكان الذى كان يحكم منه العالم وسلَّمَ قيمه، يفصل بين الخير والشرّ ويمنح معنًى لكلّ شيء، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادرًا على التعرّف على العالم. فقد بدا هذا العالم فجأة، فى غياب حاكم أعلى، غامضًا غموضًا رهيبًا؛ لقد تفتتت الحقيقةَ المطلقةَ الوحيدة إلى مئات من الحقائق النسبية يتقاسمها الناس. هكذا ولد عالم الأزمنة الحديثة والرواية، صورته ونموذجه، معه.

إنَّ فهم *الأنا المفكر* مع ديكارت بوصفه أساس كل شيء، والوقوف فى مواجهة الكون وحيدًا على هذا النحو موقف اعتبره هيجل بحق موقفًا بطوليًا.

كما أن فهم العالم مع سرفانتس بوصفه شيئًا غامضًا، وضرورة مواجهة عديد من الحقائق النسبية التى يناقض بعضها البعض الآخر بدلاً من مواجهة حقيقة مطلقة واحدة (حقائق تتجسّد في ذوات خيالية تسمى شخصيّات)، أى امتلاك يقين واحد هو حكمة *اللايقين*، كل ذلك يتطلب قوة لا تقلُّ عظمة.

ما الذى تريد أن تقوله رواية سرفانتس الكبرى؟ هناك فيض من الكتابات حول هذا الموضوع. منها ما يزعم أنه يرى فى هذه الرواية نقدًا عقلانيًا لمثالية دون كيشوت الضبابية، وأخرى ترى فيها تمجيدًا لهذه المثالية نفسها. هذان التفسيران خاطئان كلاهما لأنهما يريدان أن يريا فى أساس الرواية لا تساؤلاً بل موقفًا أخلاقيًا متحزبًا.

يتمنى الإنسان عالمًا يمكن فيه تمييز الخير والشر بوضوح كامل لأن فى أعماقه رغبة فطريّة لا فكاك منها فى الحكم على الأمور قبل فهمها. على هذه الرغبة قامت الأديان والأيديولوجيات. إنها لا يمكن أن تتصالح مع الرواية إلا إذا ترجمت لغتها النسبية والغامضة إلى خطابها العقائدى والقاطع. إنها تطلب أن يكون

ثمة أحد على حق؛ فإما أن آنًا كارنينا ضحية مستبد محدود العقل، وإما أن زوجها ضحية امرأة لا أخلاقية؛ إما أن ك.، البريء، مسحوق تحت وطأة محكمة ظالمة، وإما أن العدالة الإلهية تختبئ وراء المحكمة، وبالتالى فإن ك. مذنب.

تتضمن هذه الـ "إمّا وإمّا" العجز عن تحمل النسبية الجوهرية للأشياء الإنسانية، العجز عن رؤية غياب الحاكم المطلق وجهًا لوجه. ومن الصعب، بسبب هذا العجز، قبول حكمة الرواية وفهمها (حكمة اللايقين).

٤

ذهب دون كيشوت نحو عالم كان ينفتح أمامه بشكل واسع. كان بوسعه أن يدخله بحريّة، وأن يعود إلى البيت كلما أراد. كانت الروايات الأوروبية الأولى رحلات عبر عالم كان يبدو بلا حدود. تفاجئ بداية رواية ***جاك القدرى*** البطلين فى منتصف الطريق؛ فلا نعرف لا من أين جاءا ولا إلى أين يذهبان، كما يوجدان فى زمن لا بداية له ولا نهاية، فى فضاء لا يعرف حدودًا، فى وسط الـ "أوروبا" التى لا يمكن للمستقبل أن ينتهى من أجلها أبدًا.

وبعد ديدرو بنصف قرن، اختفى، لدى بلزاك، الأفق البعيد كمنظر وراء الأبنية الحديثة المتجسدة فى المؤسسات الاجتماعية: الشرطة، والعدالة، وعالم المال، والجريمة، والجيش، والدولة. لم يعد زمن بلزاك يعرف العطالة السعيدة التى عرفها سرفانتس أو ديدرو. إنه محمول فى قطار يُدعى التاريخ. من السهولة الصعود إليه، ومن الصعوبة النزول منه، لكن مع ذلك لم يكن بعد فى هذا القطار ما يرعب، بل إن فيه بعض السحر؛ فهو يَعِدُ مسافريه جميعًا بالمغامرات، ومعها، عصا الماريشالية!

وفيما بعد، كان الأفق يضيق فى وجه إيمّا بوفارى إلى درجة بات يشبه سدًا. والمغامرات توجد فى الجانب الآخر، وصار الحنين عسير الاحتمال. وفى سأم

الحياة اليومية تكتسب الأحلام وأحلام اليقظة أهمية متزايدة. واستعيض عن لا نهاية العالم الخارجي الضائعة بلا نهاية النفس. وتلاشى الوهم الكبير بوحدة الفرد التى لا غنى عنها، والتى كانت أحد أجمل الأوهام الأوروبية.

سوى أن الحلم حول لا نهاية النفس فَقَدَ سحره فى اللحظة التى استحوذ فيها التاريخ، أو ما بقى منه: قوة خارقة لمجتمع شديد القدرة، على الإنسان. لم يَعُد التاريخ يَعِدُ الإنسان بعصا الماريشالية، ويكاد لا يسمح له بأكثر من وظيفة مسّاح. ما الذى يسع ك. فى مواجهة المحكمة أو ك. فى مواجهة القصر أن يفعل؟ لا شيء ذا أهمية. هل يستطيع على الأقل أن يحلم كما كانت إيمّا بوفارى تحلم من قبل؟ لا، إن فخّ هذا الوضع شديد الرهبة ويمتصّ كشفاطة كل أفكاره وكل مشاعره؛ إذ لا يستطيع أن يفكر إلا بدعواه، وإلا بوظيفته كمسّاح. صارت لانهاية النفس، لو وجدت، امتدادًا لا فائدة منه للإنسان.

٥

يرتسم طريق الرواية كتاريخ مواز للأزمنة الحديثة. لو التفتُّ لأغطيه بنظرة لبدا لى قصيرًا أو مغلقًا على نحو غريب، أو ليس هو دون كيشوت نفسه الذى يعود بعد ثلاثة قرون من السفر إلى القرية متنكرًا وقد اتخذ شخصية مسّاح؟ كان قد ذهب قديمًا ليختار مغامراته، ولم يعد له الآن فى هذه القرية الواقعة تحت هيمنة القصر خيار ما؛ فالمغامرة *مفروضة* عليه: خلاف بائس مع الإدارة بمناسبة خطأ فى الملف. ما الذى حدث إذن بعد ثلاثة قرون للمغامرة، هذه الثيمة الكبرى الأولى للرواية؟ هل صارت مسخ ذاتها؟ ماذا يعنى ذلك؟ هل يعنى أن طريق الرواية ينتهى بمفارقة؟

نعم، من الممكن التفكير بذلك، وليس هناك مجرد مفارقة واحدة، فهذه المفارقات عديدة. ربما كانت رواية ***الجندى الشجاع شفيك*** هى الرواية الشعبية

الكبرى الأخيرة. أوليس مدهشًا أن تكون هذه الرواية الهزلية فى الوقت نفسه رواية حرب تدور أحداثها فى الجيش وعلى الجبهة؟ ما الذى حدث للحرب وأهوالها حتى تصير موضوع هظء؟

كانت الحرب لدى هوميروس ولدى تولستوى تملك معنى واضحًا كلّ الوضوح؛ فقد كان الناس يتقاتلون من أجل هيلين الجميلة أو من أجل روسيا. فى حين يتّجه شيفيك ورفاقه نحو الجبهة دون أن يعرفوا لماذا، لا بل، وهو ما يصدمنا أكثر، دون أن يهتموا بذلك.

ولكن من هو محرّك الحرب إن لم يكن الوطن أو هيلين؟ هل مجرد القوّة فى رغبتها إثبات ذاتها كقوّة؟ أى هذه الـ"إرادة الإرادة" التى سيتحدث عنها فيما بعد هيدجر؟ أو لم تكن مع ذلك وراء كلّ الحروب منذ الأزل؟ نعم، بالطبع. لكنها هذه المرة، لدى هازيك، لا تحاول حتى أن تتقنع بخطاب معقول قليلاً. لا أحد يصدّق ثرثرة الدعاية، حتى أولئك الذين يصنعونها. فالقوّة عارية، عارية عريها فى روايات كافكا. فى الواقع، لا تستفيد المحكمة أبدًا من إعدام ك.، كذلك فإن القصر لن يجد أى مكسب من إزعاج المسّاح. لماذا أرادت ألمانيا بالأمس، وروسيا اليوم السيطرة على العالم؟ ألتكون أكثر غنى؟ أم أكثر سعادة؟ لا. إن عدوانية القوة لا تملك أية مصلحة على الإطلاق. إنها بلا دافع؛ إنها لا تريد سوى إرادتها؛ إنها اللاعقلانية المحضة.

يجعلنا كافكا وهازيك نواجه إذن هذه المفارقة الهائلة: كان العقل الديكارتى خلال حقبة الأزمنة الحديثة يحتُّ كل القيم الموروثة من العصور الوسطى واحدة بعد الأخرى، ولكن اللاعقلانية المحضة (القوّة لا تريد سوى إرادتها) هى التى تحتلّ، فى لحظة انتصار العقل الكامل، مشهد العالم؛ لأنه لن يكون ثمة أية منظومة للقيم مقبولة عمومًا قادرة على أن تؤلف عقبة فى وجهها.

هذه المفارقة التى تتمّ إضاعتها بأستاذية فى رواية *(السائرون نيامًا)* لهرمان بروخ، هى واحدة من المفارقات التى أودّ أن أسميها *النهائية*. ثمة مفارقات أخرى. مثلاً: كانت الأزمنة الحديثة تغذى حلم إنسانية يمكن أن تعثر ذات يوم، وهى المجزأة إلى حضارات مختلفة ومنفصلة، على وحدتها، ومعها على السلام الأبدي. واليوم، يؤلف تاريخ الكوكب الأرضى أخيرًا كلاً لا يتجزأ، لكن الحرب المتنقلة والمستمرة هى التى تؤمن وتحقق وحدة الإنسانية هذه التى حلمنا بها منذ زمن بعيد. وحدة الإنسانية تعني: لا يستطيع أى إنسان الهرب إلى أى مكان.

٦

كانت المحاضرات التى يتحدث فيها هوسرل عن أزمة أوروبا وعن إمكانية اختفاء الإنسانية الأوروبية تؤلف وصيّته الفلسفية. لقد ألقاها فى عاصمتين من عواصم أوروبا الوسطى. ولهذه الصدفة دلالة عميقة؛ فالواقع أنه فى أوروبا الوسطى هذه ذاتها وللمرّة الأولى فى تاريخها استطاع الغرب أن يرى موت الغرب، أو على وجه التدقيق اقتطاع جزء منه عندما التهمت الإمبراطورية الروسية فرصوفيا وبودابست وبراغ. لقد ولدت هذه المصيبة من الحرب العالمية الأولى التى شنتها إمبراطورية هابسبورج، وأدّت إلى نهاية هذه الإمبراطورية ذاتها وخلخلت إلى الأبد توازن أوروبا المنهكة.

لقد مضى آخر الأزمنة الهادئة التى كان الإنسان لا يقاوم فيها سوى وحوش نفسه، أى أزمنة جويس وبروست. يأتى الوحش فى روايات كافكا وهازيل وموزيل من الخارج، ويُسَمَّى التاريخ؛ إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين؛ إنه لاشخصي، عصى على الحكم، عسيرٌ على الحساب، غير واضح ولا يفلت منه إنسان. إنها اللحظة (غداة حرب ١٩١٤) التى رأت فيها كوكبة كبار الروائيين فى أوروبا الوسطى وأدركت *المفارقات النهائية* للأزمنة الحديثة.

على أنه يجب ألا نقرأ رواياتهم بوصفها نبوءة اجتماعية وسياسية شأن أرويل مبكر! إن ما يقوله لنا أرويل كان يمكن أن يقال أيضًا (وربما بشكل أفضل) فى مقال أو بحث نقدي. بالمقابل، يكتشف هؤلاء الروائيون "ما تستطيع الرواية وحدها أن تكتشفه"؛ فهم يبيّنون كيف تُغَيِّرُ المقولات الوجودية كافة ضمن شروط "المفارقات النهائية" فجأة من معناها: ما *المغامرة* إذا كانت حرية ك. فى الفعل مجرد وهم؟ ما *المستقبل* إذا كان مثقفو رواية ***الإنسان الذى لا خصال له*** لا يستشعرون على الإطلاق الحرب التى ستقضى غدا على حياتهم؟ ما *الجريمة* إذا كان هوجنو هيرمان بروخ لا يكتفى بعدم شعوره بالندم على ارتكابها، بل إنه ينسى حتى أنه قد ارتكب جريمة قتل؟ وإذا كانت الحرب هى مشهد الرواية الكبرى الوحيدة الكوميدية فى هذه الحقبة، فما الذى حدث لــ *الكوميدي*؟ أين الفرق بين *الخاص والعام* إذا كان ك. لا يبقى حتى فى سرير الزوجية، دون صحبة مبعوثى القصر؟ وما *العزلة* فى هذه الحالة؟ أهى عبء، أم قلق، أم لعنة، كما أريد لنا أن نظن، أم أنها على العكس، القيمة الأثمن التى تقوم بتحطيمها الآن الجماعة ذات الحضور المهيمن؟

إنَّ مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول (لا علاقة لها أبدًا مع التغيّرات التكتيكية للموضات)، كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذى تدرسه الرواية فى المقام الأول. وهكذا فإن الإمكانيّات المتضمّنة فى الاكتشافات الفلوبرتية للحياة اليومية لم تُطوّر على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة فى مبدع جيمس جويس الضخم. أما المرحلة التى دشنتها منذ خمسين سنة كوكبة روائيى أوروبا الوسطى (مرحلة المفارقات النهائية) فإنها فى نظرى لا تزال بعيدة عن أن تدرك نهايتها.

٧

يجرى الحديث كثيرًا ومنذ وقت طويل عن نهاية الرواية: ولا سيما على ألسنة المستقبليين والسرياليين وكل الطليعيين. كانوا يرون الرواية تختفى على

طريق التقدم لصالح مستقبل مختلف جذريًا، لصالح فنٍّ لا يشبه فى شيء ما كان موجودًا قبله. وستدفنُ الرواية باسم العدالة التاريخية، تمامًا كالبؤس، والطبقات المهيمنة، والنماذج العتيقة من السيّارات، والقبعات ذات الشكل العالي.

والواقع، إذا كان سرفانتس هو مؤسس الأزمنة الحديثة، فإن على نهاية ميراثه أن تعنى أكثر من مجرد استراحة فى تاريخ الأشكال الأدبية؛ إذ إنها تعلن نهاية الأزمنة الحديثة. لذلك تبدو لى الابتسامة البلهاء التى نعلن معها موت الرواية باطلة، باطلة لأنه سبق لى أن رأيت وعشت موت الرواية، موتها العنيف (بواسطة المنع، والرقابة، والضغط الأيديولوجي)، فى العالم الذى قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتي، والذى نصفه عادة بالشمولية. آنئذٍ، ظهر بكل وضوح أن الرواية بائدة، بائدة بقدر ما هو بائد غرب الأزمنة الحديثة؛ فهى بوصفها نموذج هذا العالم، وبوصفها تقوم على نسبية وغموض الأشياء الإنسانية، لا تتناسب الرواية مع العالم الشمولي. وهذا اللاتناسب أشدُّ عمقًا من ذلك الذى يفصل بين منشقٍّ وبين موظف فى أجهزة السلطة، بين مناضل من أجل حقوق الإنسان وبين جلاد؛ لأنه ليس سياسيًا وأخلاقيًا فحسب بل هو *أونطولوجى* أيضًا. هذا يعني: إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة وعالم الرواية النسبى والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافًا كليًا. فالحقيقة الشمولية تستبعد النسبية، والشك، والتساؤل، ولا يسعها أبدًا أن تتصالح إذن مع ما سأسميه *روح الرواية*.

ولكن، أولا يتمُّ فى روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميات هائلة وبنجاح كبير؟ نعم، لكن هذه الروايات لم تعُد تتابع استعادة الكائن، ولا تكتشف أى جزء جديد من الوجود، وإنما تؤكد فقط ما سبق وقيل، أكثر من ذلك: فى التأكيد على ما يقال (على ما يجب قوله) إنما يقوم سبب وجودها، وانتصارها، وفائدتها فى المجتمع الذى هو مجتمعها. فهى بعدم اكتشافها أى شيء، لم تعد تشارك بتتالى الاكتشافات التى أطلق عليها تاريخ الرواية؛ إذ إنها تقع خارج هذا التاريخ، أو إنها: روايات ما بعد *تاريخ الرواية*.

لقد مضى ما يقرب من نصف قرن على توقّف تاريخ الرواية فى إمبراطورية الشيوعية الروسية. وإنه لحدث هائل نظرًا لعظمة الرواية الروسية من جوجول إلى بيلي. ليس موت الرواية إذن فكرة وهمية، فقد تمّ حدوثه. ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية: إنها لا تختفي، بل يتوقف تاريخها: لا يبقى بعدها إلا زمن التكرار الذى تعيد فيه الرواية إنتاج شكلها المفرغ من روحه. إنه إذن موت مكتوم يمرّ دون أن يُرى ودون أن يصدم أحدًا.

٨

ولكن أو لم تصل الرواية إلى نهاية طريقها بواسطة منطقها الداخلى ذاته؟ أو لم تستثمر كلّ إمكاناتها، وكل معارفها، وكل أشكالها؟ لقد سمعت بعضهم يقارن تاريخها بمناجم الفحم التى نفد منها الفحم منذ زمن طويل. لكن، أولا تشبه بالأحرى مقبرة الفرص الضائعة، والنداءات غير المسموعة؟ ثمة أربعة نداءات أشعر تجاهها باهتمام خاص.

نداء اللعب: *تريستان شاندى* للورنس ستيرن و*جاك القدرى* لدنى ديدرو يبدوان لى اليوم بوصفهما أكبر عملين روائيين فى القرن الثامن عشر. روايتان تمّ تصور كل منهما كلعبة عظيمة. إنهما قمتان من الخفة لم يبلغهما أحدٌ لا من قبل ولا من بعد. لقد تركت الرواية التى أتت بعدهما نفسها تُقيَّدُ بضرورة الاحتمال، وبالديكور الواقعي، وصرامة التتابع التاريخي، لقد هجرت الإمكانات التى انطوى عليها هذان العملان الرائعان، والتى كان بوسعها تأسيس تطوّر آخر للرواية مختلف عن ذلك الذى نعرفه (نعم، بوسعنا أن نتخيل أيضًا تاريخ رواية أوروبية آخر...).

نداء الحلم: لقد أُوقظت مخيّلة القرن التاسع عشر فجأة من قبل فرنز كافكا الذى نجح فى تحقيق ما نادى به من بعده السرياليون دون أن يحققوه فعلاً: صهر

الحلم والواقع.. هذا الاكتشاف الهائل يؤلف انفتاحًا غير منتظر أكثر منه استكمال تطوّر، انفتاحًا يتيح معرفة أن الرواية هى المكان الذى تستطيع فيه المخيلة أن تتفجّر كما لو أن الأمر فى حلم، وأن الرواية تستطيع التحرر من ضرورة الاحتمال التى لا مفرّ منها فى الظاهر.

نداء الفكر: أدخل موزيل وبروخ على مشهد الرواية فكرًا ناجعًا ومشعًّا، لا لتحويل الرواية إلى فلسفة بل لاستنفار، على أساس القصة، جميع الوسائل العقلية وغير العقلية، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان؛ ولجعل الرواية التركيب العقلى الأمثل. هل كان نجاحهما إنجازًا لتاريخ الرواية أو بالأحرى دعوة لرحلة طويلة؟

نداء الزمان: تحث مرحلة *المفارَقات النهائية* الروائى على ألا يتوقف بمسألة الزمان عند المشكلة البروستية فى الذاكرة الشخصية بل أن يُوَسِّعها ويَصِلَ بها إلى لغز الزمان الجماعي، زمان أوروبا. أوروبا التى تلتفت لترى ماضيها، ولتحاسب نفسها، ولتدرك تاريخها، شأن رجل عجوز يلف بنظرة واحدة كل حياته المنصرمة. ومن هنا الرغبة فى عبور الحدود الزمنية لحياة فردية بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين وفى إدخال عدّة حقب تاريخية فى فضائها (حاول كل من آراجون وفوينتس ذلك أساسًا).

لكنى لا أريد أن أتنبأ بطرق الرواية القادمة التى لا أعرف عنها شيئًا؛ أريد أن أقول فقط: إذا كان على الرواية أن تختفى فليس لأنها قد استنفدت قواها، وإنما لأنها تتواجد فى عالم لم يعد عالمها.

٩

كان توحيد تاريخ الكوكب الأرضي، هذا الحلم الإنسانوى الذى أراد الله لأمرٍ ما أن يتحقق، مصحوبًا بعملية تقليص مدوخة. حقًا إن دود التقليص يقرض الحياة

الإنسانية منذ الأبد؛ فحتى قصص الحب الكبرى تنتهى بتقلصها إلى هيكل من الذكريات الهزيلة، لكن طابع المجتمع الحديث يعزز هذه اللعنة بشكل وحشي: تتقلص حياة الإنسان إلى الوظيفة الاجتماعية، وتاريخ شعب ما إلى عدد من الأحداث تتقلص بدورها إلى تفسير متحزب، والحياة الاجتماعية إلى صراع سياسي، وهذا الأخير إلى تواجه القوتين العظميين على صعيد الكرة الأرضية. يجد الإنسان نفسه فى *إعصار تقليص* حقيقى حيث يظلم فيه على نحو قدرى "عالم الحياة" الذى كان هوسرل يتحدث عنه، وحيث يسقط الكائن فى النسيان.

لكن إذا كان سبب وجود الرواية يقوم على جعل "عالم الحياة" تحت إنارة مستمرة وعلى حمايتنا ضد "نسيان الكائن"، أولا يغدو وجود الرواية اليوم أشدّ ضرورة من أى وقت مضى؟

نعم، فيما يبدو لي، لكن الرواية للأسف هى أيضًا ضحية قرض دود التقليص الذى لا يقلص معنى العالم فحسب، وإنما معنى المبدعات أيضًا؛ إذ تتواجد الرواية (شأنها شأن الثقافة كلها) أكثر فأكثر بين يدى وسائل الإعلام، ولما كانت هذه الأخيرة تعمل فى خدمة توحيد الكرة الأرضية، فإنها تضخم وتوَجِّهُ عملية التقليص. إنها توزع فى العالم كله نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التى يمكن أن يقبلها أكبر عدد، كلّ ومجموع البشرية. ولا يهمّ أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها فى مختلف وسائلها، فوراء هذا الاختلاف السطحى تسود روح مشتركة. يكفى تصفح أسبوعيات اليسار أو أسبوعيات اليمين، من ***التايم*** إلى ***شبيجل***؛ فهى تملك جميعًا ذات الرؤية عن الحياة، رؤية تنعكس من خلال السلّم الذى تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه، فى ذات الأبواب، فى ذات الصيغ الصحفية، ذات المفردات، ذات الأسلوب، ذات الأذواق الفنية، وفى نفس مراتبيّة ما تجده مهمًا أو ما تجده عديم الأهمية. هذه الروح المشتركة هى روح عصرنا، وهذه الروح مضادة لروح الرواية.

إنَّ روح الرواية هى روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ: "إن الأشياء أكثر تعقيدًا مما تظن". إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمِعُ نفسَها إلا بصعوبة فى لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التى تسبق السؤال وتستبعده. فى نظر روح عصرنا: إما أن تكون آنا كارنينا على حق، أو أن يكون زوجها على حق، وتبدو حكمةَ سرفانتس القديمة التى تحدثنا عن صعوبةِ المعرفة وعن الحقيقةَ التى لا تدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدةَ منها.

إنَّ روح الرواية هى روح الاستمرار: كلّ مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة، كلُ مبدع ينطوى على التجربة السابقة على الرواية، لكن روح عصرنا مثبت على الأحداث اليوميةِ التى هى من الاتساع والضخامة بحيث تدفع ماضى أفقنا وتقلص الزمان إلى الهنيهة الراهنة وحدها. إن الرواية وقد تضمنتها هذه المنظومةَ لم تعُد مبدعًا (أى شيئًا مآله الاستمرار، وربط الماضى بالمستقبل)، وإنما هى حدث من الأحداث اليومية، وإشارة بلا غد.

١٠

هل يعنى ذلك أن الرواية، فى العالم "الذى لم يعد عالمها"، سوف تختفي؟ وأنها ستترك أوروبا تستغرق فى "نسيان الكائن"؟ وأنه لن يبقى سوى ثرثرة لا نهاية لها لمحبى الخربشة، *سوى روايات ما بعد تاريخ الرواية*؟ لا أدرى شيئًا. إنَّ ما أعرفه فقط هو أن الرواية لم تعُد تستطيع الحياة فى سلام مع روح عصرنا: إذا كانت لا تزال تريد الاستمرار فى اكتشاف ما لم يكتشف، إذا كانت لا تزال تريد "أن تتقدم" بوصفها رواية، فإنها لا تستطيع أن تفعل ذلك إلا ضدّ تقدّم العالم.

لقد رأت الطليعة الأدبية الأشياء خلاف ذلك؛ فقد كان طموحها فى أن تكون على انسجام مع المستقبل يتملكها. لقد خلق فنانو الطليعة مبدعات شجاعةً، صعبةً،

مثيرة حقًا. لكنهم خلقوها مع اليقين بأن "روح العصر" كان معهم، وأنه سوف يُنصِفهم غدًا.

فى الماضي، كنت أنا الآخر أعتبر المستقبل القاضى الوحيد المختص فى النظر بمبدعاتنا وأعمالنا. ولم أفهم إلا متأخرًا أن مغازلة المستقبل هى أسوأ ضروب الامتثال، وأنها تملقٌ جبانٌ للأقوى؛ ذلك أن المستقبل هو دومًا أقوى من الحاضر؛ إذ إنه هو الذى سيحكم علينا. ومن المؤكد أنه سيفعل بدون أى اختصاص يُخوله ذلك.

ولكن إذا كان المستقبل لا يمثل قيمة فى نظري، فبمن أربط نفسي: بالإله؟ بالوطن؟ بالشعب؟ بالفرد؟

جوابى صادق بقدر ما هو سخيف: لست مرتبطًا بشيء سوى بتراث سرفانتس المُحقَّر.

الجزء الثاني

محادثة حول فنِّ الروايـة

كريستيان سالمون: أود لو نخصص هذه المحادثات لجماليات رواياتك.. ولكن بم نبدأ؟

ميلان كونديرا: لنبدأ بالتأكيد على أن رواياتي ليست روايات سيكولوجية، وبعبارة أكثر دقة: توجد رواياتي فيما وراء جماليات الرواية التي توصف عادة بالرواية السيكولوجية.

ك. س. : ولكن أليست الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة؟ أي أنها تعكف على لغز النفس؟

م. ك. : لنكن أشدّ دقة: تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز "الأنا"؛ إذ ما إن تبتكر كائنًا خياليًا، شخصية قصصية، حتى تواجه آليًا السؤال التالي: ما الأنا؟ وبمَ يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك. ويمكنك إن شئت أن تميّز بين مختلف النزعات، وربما بين مختلف المراحل في تاريخ الرواية من خلال مختلف الإجابات التي قدمت عن هذا السؤال. لم يكن القصاصون الأوروبيون الأوائل يعرفون المقاربة السيكولوجية. يقصّ علينا بوكاشيو أحداثًا ومغامرات مثلاً، ومع ذلك نتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية، وهي أن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكرر الذي تتشابه فيه الأشياء جميعًا بواسطة الفعل، وبـ"الفعل" إنما يتميز الإنسان عن الآخرين ويصير فردًا. قال دانتي: "يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه

على كشف صورته الخاصة به". فُهِمَ الفعل في البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل. لكن ديدرو، بعد أربعة قرون من بوكاشيو، كان أكثر شكًا؛ إذ يفتن بطله جاك القدري خطيبة صديقه ويسكَرُ من السعادة، لكن أباه يضربه، وتمرُّ كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة في ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته. كان يظنُّ أنه يبدأ مغامرة غرامية في حين أنه كان يتقدم في الواقع نحو عاهته، ومن ثمَّ فإنه لم يستطع أبدًا أن يتعرَّف ذاته في فعله؛ إذ انفتح بينه وبين الفعل صدع. يريد الإنسان أن يكشف بـ"الفعل" عن صورته الخاصة به، لكن هذه الصورة لا تشبهه. إن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية الكبرى. ولكن إذا لم يكن بالإمكان إدراك الأنا في الفعل، فأين وكيف يمكن إدراكها؟ ها هنا تأتي اللحظة التي توجَّبَ فيها على الرواية في بحثها عن الأنا أن تهمل عالم الفعل المرئي لتعكف على اللامرئيِّ في الحياة الداخلية؛ إذ سيكتشف ريتشاردسون في منتصف القرن الثامن عشر شكل الرواية القائم على الرسائل؛ حيث تعترف الشخصيات بأفكارها وبمشاعرها.

ك. س. : أي ولادة الرواية السيكولوجية؟

م. ك. : لنتلافَ هذه الكلمة التقريبية وغير الصحيحة، ولنستخدم بدلاً عنها هذه الجملة الوصفية: لقد أطلق ريتشاردسون الرواية على طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان. ونحن نعرف كبار من تابعوا مساره: جوته في *آلام فرتر*، ولاكلو، وكونستان، ثم ستندال وكُتّاب عصره. وتوجد قمّة هذا التحول فيما يبدو لي لدى كلٍّ من بروست وجويس. لكن جويس يحلل شيئًا أكثر استعصاءً على الإدراك من "زمن بروست الضائع": اللحظة الحاضرة. ليس ثمة في الظاهر ما هو أكثر وضوحًا وواقعية وقابلية للمس من اللحظة الحاضرة. ومع ذلك فإنها تفلت منا كليّة. هنا يتركز حزن الحياة كله. خلال ثانية واحدة يسجل نظرنا وسمعنا وشمّنا (عن وعي أو بالرغم منا) كمية من الأحداث، وتمرّ عبر رأسنا مواكب من الأحاسيس والأفكار. كلّ هنيهة تمثل عالمًا صغيرًا يتمّ نسيانه إلى غير رجعة في الهنيهة

التالية. والواقع أنّ ميكروسكوب جويس الضخم يعرف أن يوقف هذه اللحظة الخيالية، وأن يقبض عليها ويجعلنا نراها. سوى أن البحث عن الأنا ينتهي مرّة أخرى إلى مفارقة غريبة؛ فبقدر ما يكون حقل رؤية الميكروسكوب الذي يراقب الأنا واسعًا بقدر ما تفلت الأنا ووحدتها منّا؛ إذ إننا نتشابه جميعًا تحت عدسة جويس الكبرى التي تقسم النفس إلى ذرّات. ولكن إذا كانت الأنا وطابعها الفريد غير قابلين للإدراك في حياة الإنسان الداخلية؛ فأين وكيف يسعنا إدراكهما؟

ك. س. : وهل يسعنا إدراكهما؟

م. ك. : من المؤكد أنه لا يسعنا إدراكهما؛ فقد انتهى البحث عن الأنا دومًا، وسينتهي دومًا إلى عدم إشباعٍ غريب، ولا أقول إلى فشل؛ لأن الرواية لا تستطيع اختراق حدود إمكاناتها الخاصة بها، كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافًا كبيرًا واستثمارًا إدراكيًا هائلاً. سوى أن كبار الروائيين، بعد أن مسّوا القاع الذي يقتضيه سبر الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل، بدأوا البحث بوعي أو بغير وعي، عن توجّهٍ جديد. غالبًا ما نتحدث عن ثلاثي الرواية المقدس: بروست وجويس وكافكا. ومع ذلك فإنّ كافكا في تاريخي الشخصي للرواية هو الذي يفتح التوجّه الجديد: توجّه ما بعد بروست. فالطريقة التي يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق. كيف تمّ تعريف ك. بوصفه كائنًا فريدًا؟ لم يتمّ تعريفه بمظهره الخارجي (فنحن لا نعرف عن هذا المظهر شيئًا)، ولا بسيرته (التي لا نعرفها) ولا باسمه (فليس له اسم)، ولا بذكرياته، ولا بميوله، ولا بعُقده. هل تمّ تعريفه بسلوكه؟ إنّ المدى الحرّ لأفعاله محدودٌ بشكلٍ يُرثى له. هل تمّ تعريفه بأفكاره الداخلية؟ نعم؛ فكافكا يتابع دون توقف تأملات ك.، لكن هذه التأملات تتجه حصرًا نحو الوضع الحاضر: ما الذي يجب فعله هنا، في الوقت الراهن؟ الذهاب إلى الاستجواب أم الاستنكاف عن ذلك؟ الانصياع لنداء الكاهن أم لا؟ كلُّ حياة ك. الداخلية مستغرقة بالوضع الذي يجد نفسه حبيسًا فيه، ولا شيء مما يمكن له تجاوز هذا الوضع (ذكريات ك.، تأملاته الميتافيزيقية وآراؤه في الآخرين) يتكشّف لنا. كان العالم الداخلي للإنسان

لدى بروست يؤلف معجزة، لانهاية لم تكن تكفّ عن إثارة إعجابنا. لكن هذا لم يكن موضع دهشة كافكا؛ فهو لا يتساءل عما هي الدوافع الداخلية التي تحدد سلوك الإنسان، وإنما يطرح سؤالاً مختلفًا جذريًا: ما إمكانات الإنسان التي تبقّت له في عالم باتت فيه الأسباب الخارجية ساحقة إلى حدٍّ لم تعد معه المحركات الداخلية تزن شيئًا؟ في الحقيقة، ما الذي كان يمكن لذلك أن يغيِّر من مصير واستعداد ك. لو كانت له نوازع جنسية مثلية أو قصة حب مؤلمة وراءه؟ لا شيء.

ك. س. : هذا ما تقوله في روايتك *خفة الكائن الهشة*: "ليست الرواية اعترافًا من اعترافات المؤلف، بل هي سبر ما هي الحياة الإنسانية في الفخ الذي صار عليه العالم"، ولكن ماذا يعني ذلك: الفخ؟

م. ك. : أن تكون الحياة فخًا، هذا ما كنا نعرفه دومًا؛ فقد ولدنا دون أن نطلب ذلك، حبيسي جسد لم نختره، ومُعَدّينَ للموت أخيرًا. وبالمقابل يُهيِّئ لنا فضاء العالم إمكانية دائمة للخلاص؛ فالجندي يستطيع الهرب من الجيش وبدء حياةٍ أخرى في بلد مجاور. أما في عصرنا، فإن العالم ينغلق من حولنا فجأة. إن الحدث الحاسم لتحوّل العالم هذا إلى فخٍ كان دون شك حرب ١٩١٤ التي يُطلق عليها (للمرة الأولى في التاريخ) الحرب العالمية، عالمية على نحو مزيف؛ فهي لم تكن تخصّ سوى أوروبا، لا بل جزءًا من أوروبا لا أوروبا كلها. على أنّ صفة "عالمية" تعبِّر بفصاحة عن شعور الهلع إزاء حقيقة أنه لا شيء من الآن فصاعدًا مما يجري على سطح المعمورة يمكن أن يبقى قضية محلية، وأن الكوارث كلها تعني العالم كله، وأننا من ثمَّ بتنا خاضعين أكثر فأكثر لعوامل خارجية، لأوضاعٍ لا يستطيع أيّ امرئ الفرار منها، أوضاع تجعلنا نشبه أكثر فأكثر بعضنا البعض الآخر. لكن افهمني جيدًا. إذا كنت أضع نفسي في ما وراء الرواية السيكولوجية فلا يعني هذا أنني أريد حرمان شخصياتي من الحياة الداخلية، وإنما يعني فقط أن ثمة ألغازًا ومسائل أخرى تلاحقها رواياتي في المقام الأول. هذا لا يعني أيضًا أنني أعترض على الروايات المسحورة بعلم النفس؛ إذ إنّ تغير الأوضاع بعد بروست يملؤني

بالحنين. مع بروست يبتعد عنا ببطء جمال هائل إلى الأبد ودون رجعة. كان لجومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ما هي عظيمة: إن وزن "أنا"نا، كما يقول، يتوقف على كمية السكان على سطح الكرة الأرضية، ومن ثمّ فإن ديمقريطس يمثل واحدًا من أربعمائة مليون من البشر، وبراهمز واحدًا من مليار، وجومبروفيتش واحدًا من مليارين... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستية، وزن الأنا، للحياة الداخلية للأنا، خفيفًا أكثر فأكثر. وقد عبرنا في هذا السياق نحو الخفة حدًّا قاتلاً.

ك. س. : منذ كتاباتك الأولى تؤلف "الخفة الهشة" للأنا همّك الدائم. إنني أفكر، خصوصًا في مجموعتك ***غراميات مرحة***، وفي قصة ***إدوار والإله***، فيها مثلاً. فبعد ليلة الحب الأولى التي يقضيها مع الفتاة أليس، يصاب إدوار بوعكة غريبة حاسمة في قصته. فقد كان ينظر إلى صديقته ويقول لنفسه: "إن أفكار أليس ليست في الواقع إلا شيئًا ملصوقًا على مصيره، وأن مصيره ليس إلا شيئًا ملصوقًا على جسده، ولم يعد يرى فيها إلا تجميعًا عرضيًا لجسد وأفكار وسيرة، تجميعًا غير عضوي، وتعسفي، وقابل للتغير". وفي قصة أخرى أيضًا، ***لعبة الأوتوستوب***، تبدو الفتاة في المقاطع الأخيرة من القصة قلقة من عدم يقينها من هويتها إلى الدرجة التي كانت تكرر فيها وهي تبكي بكاءً شديدًا: "إنني أنا، إنني أنا...".

م. ك. : في رواية ***خفة الكائن الهشة*** تنظر تيريزا إلى نفسها في المرآة، وتتساءل ما الذي سيحصل لو أن أنفها امتدّ كل يوم ميليمترًا واحدًا، وبعد كم من الزمن سيصير وجهها وجهًا غير معروف؟ وإذا لم يعد وجه تيريزا يشبه تيريزا، فهل تظلّ تيريزا هي هي؟ أين تبدأ الأنا وأين تنتهي؟ كما ترى: ليس ثمة أي دهشة إزاء لا نهائية النفس غير المسبورة أو بالأحرى ثمة دهشة أمام لا يقينية الأنا من هويتها.

ك. س. : هناك غيابٌ كامل للمونولوج الداخلي في رواياتك.

م. ك. : لقد وضع جويس في رأس بلوم مكبر صوت. وبفضل هذا التجسس العظيم الذي هو المونولوج الداخلي تعلمنا الكثير عن أنفسنا، لكني أنا لن أعرف استخدام مكبر الصوت هذا.

ك. س. : يجتاز المونولوج الداخلي في رواية "أوليس" لجويس الرواية كلها؛ إنه الأساس الذي يقوم عليه بناؤها، والعنصر التقني السائد. هل التأمل الفلسفي هو الذي يقوم بهذا الدور عندك؟

م. ك. : إنني أرى أن كلمة "فلسفي" غير دقيقة هنا؛ فالفلسفة تعرض أفكارها في فضاء تجريدي بلا شخصيات وبلا مواقف.

ك. س. : تبدأ روايتك ***خفة الكائن الهشة*** بتأملٍ في العودة الأبدية لنيتشه، وإلا فما هو التأمل الفلسفي المعروض بطريقة تجريدية بدون شخصيات أو مواقف؟

م. ك. : لا! هذا التأمل يُدْخِلُ مباشرة ومنذ السطر الأول في الرواية الموقف الأساسي لشخصية ما ــ توماس؛ إنه يعرض مشكلته: خفة الوجود في عالم ليس فيه عودة أبدية. وكما ترى ها نحن نعود أخيرًا إلى سؤالنا: ما الذي يوجد وراء الرواية الموصوفة بالسيكولوجية؟ وبعبارة أخرى، ما الطريقة غير السيكولوجية لإدراك الأنا؟ إدراك الأنا يعني في رواياتي إدراك جوهر إشكاليتها الوجودية؛ أي إدراك رمزها *الوجودي*. لقد لاحظت في أثناء كتابتي ***خفة الكائن الهشة*** أن رمز هذه الشخصية أو تلك يتألف من بعض الكلمات الجوهرية. فبالنسبة إلى تيريزا مثلاً: الجسد، النفس، الدوار، الضعف، المثل الأعلى، الجنة. وبالنسبة إلى توماس: الخفة، الجاذبية. في الفصل الذي يحمل عنوان ***الكلمات غير المفهومة*** أفحص الرمز الوجودي لكل من فرانز وسابينا بتحليل عدة كلمات: المرأة، الإخلاص، الخيانة، الموسيقى، الظلمة، النور، الموكب، الجمال، الوطن، المقبرة، القوة. لكلٍ واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في الرمز الوجودي للآخر. لم يدرس بالطبع هذا الرمز بشكل مجرد، وإنما كان يتكشف بالتدريج في الفعل وفي المواقف. خذ

مثلاً *الحياة هي في مكان آخر*، القسم الثالث: لا يزال البطل، جاروميل الخجول، بِكْرًا. يتنزه ذات يوم مع صديقته التي تضع فجأة رأسها على كتفه. كان في قمّة سعادته، بل كان مستثارًا جسديًا. أتوقف عند هذا الحدث الصغير، وألاحظ: "إنَّ أعظم سعادة عرفها جاروميل تمثلت في الإحساس برأس فتاة على كتفه". وبدءًا من ذلك أجهد في إدراك إيروطيقية جاروميل: "كان رأس فتاة يعني في نظره شيئًا أهمَّ من جسدها". وهذا لا يعني، وهو ما أنبّه إليه، أن الجسد لا يمثل شيئًا بالنسبة إليه، وإنما أنّه "لم يكن يرغب عري جسد فتاة، وإنما كان يرغب في امتلاك وجه فتاة، وأن يمنحه هذا الوجه الجسدَ كبرهان على حبّه. أحاول أن أطلق اسمًا على هذا الموقف، وأختار كلمة الحنان، وأفحص هذه الكلمة: ما الحنان في الواقع؟ وأتوصل إلى الإجابات المتتالية: "يولد الحنان في اللحظة التي يُلقى بنا فيها على عتبة سنّ الرشد، عندما نعي بقلق امتيازات الطفولة التي لم نكن نفهمها عندما كنّا أطفالاً"، ثمَّ: "الحنان هو الرعب الذي يوحي لنا به سنُّ الرشد". وتعريف آخر أيضًا: "الحنان هو ابتكار فضاء اصطناعي يتوجب أن يُعامَل فيه الآخر بوصفه طفلاً". كما ترى، إنني لا أطلعك على ما يدور في رأس جاروميل، وإنما أبيِّن لك ما يدور في رأسي أنا: أراقب مطولاً جاروميلي، وأجهد أن أقترب خطوةً خطوةً من قلب موقفه لأفهمه ولأسمّيه ولأدركه.

في *خفة الكائن الهشة* تعيش تيريزا مع توماس، لكن حبها يتطلب منها استنفار قواها كلها، وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال، فتريد العودة إلى الوراء، "إلى الأسفل" من حيث أتت. وأتساءل: ما الذي أصابها؟ وأجد الجواب: لقد أصيبت بالدوار، ولكن ما الدوار؟ أبحث عن التعريف، وأقول: "رغبة خانقة، لا تقاوم، في السقوط". لكني سرعان ما أصحّح نفسي، وأدقق التعريف: "أن يُصاب المرء بالدوار يعني أن يكون سكرانًا من ضعفه. إننا نعي ضعفنا ولا نريد مقاومته، بل الاستسلام له. نسكر من ضعفنا، ونودُّ أن نكون أكثر ضعفًا، إننا نريد أن ننهار في الطريق أمام نظر الجميع، إننا نريد أن نكون على الأرض، بل ما هو أسفل من

الأرض". إن "الدوار" واحدٌ من مفاتيح فهم تيريزا. إنه ليس مفتاحًا صالحًا لفهمك أو لفهمي. ومع ذلك فأنت وأنا نعرف هذا النوع من الدوار على الأقل كإمكانية، إحدى إمكانيات وجودنا. كان عليّ أن أبتكر تيريزا، "أنا تجريبي" لأفهم هذه الإمكانية، وأفهم الدوار.

على أن المواقف الخاصة ليست وحدها التي تستجوب على هذا النحو فحسب، إذ الرواية كلها ليست إلا استجوابًا طويلاً. إن الاستجواب التأملي (التأمل الاستجوابي) هو القاعدة التي بنيت عليها كل رواياتي. فلنبق عند رواية ***الحياة هي في مكان آخر***. كان عنوان هذه الرواية ***العصر الغنائي***. وقد غيرته في اللحظة الأخيرة تحت إلحاح الأصدقاء الذين كانوا يجدونه مبتذلاً ومُنَفِّرًا. وقد ارتكبت حماقة بتنازلي لهم. فالواقع أنني أجد جيدًا اختيار عنوان للرواية يقول مقولتها الرئيسية: ***المزحة***، ***كتاب الضحك والنسيان***، ***خفة الكائن الهشة***، وحتى ***غراميات مرحة***. يجب ألا يجعلنا هذا العنوان نتوقع انطواء الكتاب على قصص حبٍّ مسلية. ففكرة الحب مرتبطة دومًا بالجدّ. في حين أن الغرام المرح هو نوع من الحب يخلو من الجدّ، وذلك مفهوم رئيسي بالنسبة للإنسان الحديث، لكن لنعد إلى ***الحياة هي في مكان آخر***. تعتمد هذه الرواية على عدة أسئلة: ما الموقف الغنائي؟ ما الشباب بوصفه مرحلة غنائية من العمر؟ ما معنى هذا الزواج المثلث: الغنائية، الثورة، الشباب؟ وماذا يعني أن يكون المرء شاعرًا؟ أذكر أنني كتبت هذه الرواية مع فرضية عمل تتمثل في التعريف الذي سجلته في مفكرتي: "الشاعر هو شاب تقوده أمه إلى أن يعرض نفسه عاريًا أمام عالم يعجز عن الدخول فيه". وكما ترى فإن هذا التعريف ليس سوسيولوجيًا ولا جماليًا ولا سيكولوجيًا.

ك. س. : إنه فنومنولوجي.

م. ك. : ليست هذه الصفة رديئة، لكني أمتنع عن استخدامها؛ إذ إنني أخاف الأساتذة الذين لا يرون في الفن سوى واحد من مشتقات التيارات الفلسفية والنظرية. كانت الرواية تعرف اللاوعي قبل فرويد، وتعرف صراع الطبقات قبل

ماركس، وتمارس الفنومنولوجية (أي البحث عن جوهر المواقف الإنسانية) قبل الفنومنولوجيين. ما أروع الأوصاف الفنومنولوجية لدى بروست الذي لم يتعرف على أي فنومنولوجي!

ك. س. : فلنلخص: ثمة عدة طرق لإدراك الأنا. عن طريق الفعل أولاً، ثم في الحياة الداخلية. أما في ما يخصك فإنك تؤكد: إن الأنا محدودة بجوهر إشكاليتها الوجودية. ولهذا الموقف عندك عدّة نتائج: مثلاً يبدو استشراسك في فهم جوهر المواقف، وكأنّه يلغي في نظرك تقنيات الوصف جميعًا. فأنت لا تقول شيئًا عن المظهر المادي لشخصياتك. ولما كان البحث عن الدوافع السيكولوجية لا يهمك بقدر ما يهمك تحليل المواقف، فإنك شديد البخل في ما يتعلق بماضي شخصياتك. أو لا يوشك الطابع التجريدي شبه الغالب على قصَّكَ أن يجعل من شخصياتك أقلّ حياة؟

م. ك. : حاول أن تطرح هذا السؤال نفسه على كافكا أو على موزيل. لقد سبق طرحه على كل حال على موزيل. لا، بل إن مثقفين مرهفين أخذوا عليه أنه ليس روائيا حقيقيًا؛ فوالتر بينجامان يعجب بذكائه لا بفنّه. ويجد إدوار روديتي شخصياته خالية من الحياة، ويقترح عليه أن يتّخذ من بروست مثلاً يسير على هديه. يقول: ما أشدّ حياة مدام فيردوران وحقيقتها بالمقارنة مع ديوتيم! الواقع أن تقليدًا طويلاً من الواقعية السيكولوجية أوجد قوانين لا يكاد يمكن الخروج عليها: ١) يجب إعطاء أكبر قدر من المعلومات عن الشخصية: عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام وفي السلوك؛ ٢) يجب عرض ماضي الشخصية؛ لأننا سنجد فيه دوافع سلوكها كلها في الحاضر؛ ٣) يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي أن على المؤلف أن يختفي، وأن تختفي آراؤه الشخصية كي لا يزعج القارئ الذي يريد الاستسلام للوهم واعتبار التخييل واقعًا. في حين أن موزيل قد أخلّ بهذا العقد القديم المبرم بين الرواية والقارئ، وكذلك فعل روائيون آخرون معه. ما الذي نعرفه عن إش، أعظم شخصيات بروخ؟ لاشيء، سوى أن أسنانه كانت كبيرة. ما

الذي نعرفه عن طفولة ك. أو عن شفايك؟ لم يكن أى من موزيل أو بروخ أو جومبروفيتش يجد حرجًا في تواجده من خلال أفكاره في رواياته. ليست الشخصية شبه كائن حيّ. إنها كائن خيالي. أنا تجريبي، وبذلك تعيد الرواية صلاتها ببداياتها. من المستحيل التفكير بدون كيشوت بوصفه كائنًا حيًا. ومع ذلك، فأيّ شخصية في ذاكرتنا أشدّ حياة منه؟ افهمني جيدًا. إنني لا أريد أن أنفج القارئ ورغبته الساذجة والمشروعة معًا في أن يستسلم لعالم الروائي التخييلي وخلطه من وقت إلى آخر مع الواقع، سوى أنني لا أعتقد أن تقنية الواقعية السيكولوجية ذات ضرورة قصوى من أجل ذلك. لقد قرأت رواية *القصر* للمرة الأولى عندما كنت في الرابعة عشرة من عمري. كنت في تلك الآونة معجبًا بلاعب هوكي على الثلج كان يسكن بجوارنا. وتصورت ك. بملامحه، وما زلت حتى اليوم أراه كذلك. أريد أن أقول إنّ مخيلة القارئ تُتمّمُ آليًا مخيلة المؤلف. هل توماس أسمر أم أشقر؟ وهل كان أبوه غنيًا أم فقيرًا؟ اختر ما تشاء.

ك. س. : لكنك لا تمتثل دومًا لهذه القاعدة؛ فإذا لم يكن في ***خفة الكائن الهشة*** لتوماس أيّ ماضٍ فعلي، فإن تيريزا تُقدَّمُ لا مع طفولتها فحسب بل مع طفولة أمّها!

م. ك. : تجد في الرواية هذه الجملة: "لم تكن حياتها سوى امتدادٍ لحياة أمها؛ شيء يشبه مسار كرة البليار الذي هو عبارة عن امتداد حركة تنفذها ذراع اللاعب". إذا تكلمت عن الأمِ فليس لوضع قائمة بالمعلومات عن تيريزا، وإنما لأنّ أمها هي ثيمتها الرئيسية؛ ذلك أن تيريزا هي "امتداد أمّها" وهي تتألم من ذلك. نحن نعلم أيضًا أن لها ثديين صغيرين "لهما لعوتان عريضتان غامقتا اللون من حول الحلمتين" كما لو أنهما مرسومان بيدي "رسام فلاح قام بتجميع صور فاحشة للمحتاجين"، كان لابدّ من هذه المعلومات؛ لأن جسد تيريزا كان ثيمة كبرى من ثيماتها. وبالمقابل، فإنني لا أقصّ شيئًا عن طفولة زوجها توماس. ولا عن أبيه ولا عن أمه ولا عن أسرته. كما أن جسده ووجهه بقيا مجهولين كليًا؛ لأنّ جوهر

إشكاليته الوجودية متجذر في ثيمات أخرى. على أن غياب هذه المعلومات لا يجعل منه أقلّ "حياة"؛ إذ إن جعْل شخصية ما "حيّة" يعني: المضيّ حتى النهاية في إشكاليتها الوجودية. وهذا يعني المضيّ حتى النهاية في بعض المواقف، بعض الدوافع، بله بعض الكلمات التي يُؤخذ بها، ولا شيء أكثر من ذلك.

ك. س. : يمكن إذن تعريف مفهومك عن الرواية على أنها تأمل شاعري في الوجود. ومع ذلك، فإن رواياتك لم تفهم كذلك. فنحن نجد فيها كثيرًا من الأحداث السياسية التي غذت تفسيرات سوسيولوجية أو تاريخية أو أيديولوجية؛ فكيف توفق ما بين اهتمامك بالتاريخ وبالمجتمع وبين قناعتك بأن الرواية تفحص قبل كل شيء لغز الوجود؟

م. ك. : يخصّ هيدجر الوجود بصيغة شبه شهيرة: الكينونة ــ في ــ العالم. لا يرجع الإنسان إلى العالم رجوع الذات إلى الموضوع، أو العين إلى اللوحة، ولا حتى كالممثل إلى ديكور خشبة المسرح. إن الإنسان والعالم مرتبطان ارتباط الحلزون بصدفته؛ فالعالم يؤلف جزءًا من الإنسان، إنه بُعده. وبقدر ما يتغيّر العالم، يتغير الوجود (الكينونة ــ في ــ العالم) أيضًا. يملك عالم كينونتنا منذ بلزاك طابعًا تاريخيًا، وتدور حيوات الشخصيات في فضاء زمني محدود بالتأريخ. ولم يعد بوسع الرواية أبدًا أن تتخلص من ميراث بلزاك. حتى جومبروفيتش الذي كان يبتكر قصصًا خارقة، ويغتصب كل قواعد احتمال التشابه لا يفلت من ذلك؛ فرواياته تجري في زمن محدد وتاريخي على نحو تام، لكن يجب ألا نخلط بين شيئين: هناك، من جهة، الرواية التي تفحص *البعد التاريخي للوجود الإنساني*. وهناك، من جهة أخرى، الرواية التي تمثل *وضعًا تاريخيًا*، أو وصف مجتمع في لحظة معينة، أو تاريخًا مرويًا. إنك تعرف كل هذه الروايات التي كتبت عن الثورة الفرنسية، أو عن ماري أنطوانيت، أو عن عام ١٩١٤، أو عن الحياة الاجتماعية في الاتحاد السوفييتي (معها أو ضدها)، أو عن سنة ١٩٨٤، كلها عبارة عن روايات تعميم تترجم معرفة غير روائية في لغة روائية. في حين لا أتعب من

التكرار مع بروخ: إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئًا لا يمكن أن تقوله إلا الرواية.

ك. س. : ولكن ماذا بوسع الرواية أن تقول من أشياء خاصة عن التاريخ؟ أو ما طريقتك في معالجة التاريخ؟

م. ك. : هي ذي عدة مبادئ هي في الوقت نفسه مبادئي: أولاً، إنني أعالج الظروف التاريخية كلها باقتصاد هائل. إنّ سلوكي إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحي الذي يتدبر أمر مشهد تجريدي بعددٍ من الأشياء لا غنى عنها للحدث.

المبدأ الثاني: لا أحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التي تخلق لشخصياتي وضعًا وجوديًا كشافًا. مثلاً، في رواية *المزحة* يرى لودوفيك جميع أصدقائه وزملائه يرفعون أيديهم للتصويت بسهولة كاملة على طرده من الجامعة، وبالتالي على قلب حياته رأسًا على عقب. وهو على يقين من أنهم قادرون لو اضطرّ الأمر على التصويت بالسهولة نفسها على إعدامه. ومن هنا تعريفه للإنسان: كائن قادر في أيّ ظرف على إرسال قريبه للموت. إنّ لتجربة لودوفيك الأنثروبولوجية الأساسية جذورها التاريخية إذن، لكن وصف التاريخ نفسه (دور الحزب، الجذور السياسية للإرهاب، تنظيم المؤسسات الاجتماعية... إلخ) لا يهمني، ولن تجده في الرواية.

المبدأ الثالث: يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان؛ لذلك ينسى علم التاريخ غالبًا الأحداث التاريخية التي تتحدث عنها رواياتي. مثلاً: في السنوات التي تلت الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، سبق الإرهاب ضد الشعب مجازر نُظمت رسميًا للكلاب. تلك حلقة منسية لا أهمية لها في نظر المؤرخ أو عالم السياسة، لكنها ذات دلالة أنثروبولوجية رفيعة. ولم أوحِ بالجو التاريخي لروايتي *فالس الوداعات* إلا بهذه الحلقة وحدها. مثل آخر: في اللحظة الحاسمة من روايتي *الحياة هي في مكان آخر* يتدخل التاريخ من خلال سروال

بشع غير أنيق، لم يكن من الممكن العثور على مثيله في تلك الآونة، وإزاء أجمل فرصة غرامية تتاح له في حياته يخشى جاروميل أن يكون هزؤة في السروال فلا يجروَ أن يتعرّى، ويهرب. اللا أناقة! ظرف تاريخي آخر منسيّ، ومع ذلك ما أشدّ أهميته بالنسبة إلى من كان مرغمًا على العيش تحت هيمنة النظام الشيوعي.

على أن المبدأ الرابع هو الذي يمضي بعيدًا: لا يكفي أن يتوجب على الظرف التاريخي أن يخلق وضعًا وجوديًا جديدًا لشخصية الرواية، وإنما يجب أن يتمّ فهم وتحليل التاريخ في حدّ ذاته بوصفه وضعًا وجوديًا. مثال: في ***خفة الكائن الهشة*** يعود ألكسندر دوبتشيك إلى براج بعد أن اختطفه الجيش الروسي وسجنه وهدّده وأرغمه على التفاوض مع بريجينيف. ويتحدث في الراديو، لكنه لا يستطيع الكلام، فيحاول التقاط أنفاسه، ويتوقف بين الجمل وقفات طويلة مزعجة. إنّ ما تكشفه لي هذه الحلقة التاريخية (المنسية كليًا؛ إذ إن فنّيي الراديو أجبروا بعد ساعتين على قطع هذه الوقفات المؤلمة في خطابه)، إنما هو الضعف. الضعف كمقولة للوجود شديدة العمومية: "إننا ضعفاء دومًا عندما نواجه قوّة متفوقة حتى ولو كنا نملك جسدًا رياضيًا كجسد دوبتشيك". لا تستطيع تيريزا تحمّل مشهد هذا الضعف الذي يثيرها ويذلها فتفضل أن تهاجر. لكنها إزاء خيانات توماس لها تشبه دوبتشيك إزاء بريجينيف: عزلاء وضعيفة. وأنت تعرف ما هو الدوار: أن تكون سكرانًا من ضعفك؛ إنه الرغبة التي لا تقاوم في السقوط. وتفهم تيريزا فجأة أنها "واحدة من الضعفاء، من معسكر الضعفاء، من بلد الضعفاء، وأنّ عليها أن تكون مخلصة لهم؛ لأنهم على وجه الدقة ضعفاء، ولأنهم يحاولون التقاط أنفاسهم وسط الجُمَل". وها هي ذي، سكرانة من ضعفها، تهجر توماس وتعود إلى براج، إلى "مدينة الضعفاء". إن الوضع التاريخي ليس هنا مجرد خلفية، ليس ديكورًا وسط الأوضاع الإنسانية، بل هو في حدّ ذاته وضع إنسانيٌّ، وضع وجوديّ تمّ تكبيره.

وكذلك ربيع براج في *كتاب الضحك والنسيان*: لم يُوصَف في بُعْدِهِ السياسي التاريخي الاجتماعي بل بوصفه واحدًا من المواقف الوجودية الأساسية. الإنسان

(جيل من الناس) يفعل (يقوم بثورة)، لكن فعله يفلت منه، ويكف عن إطاعته (الثورة تعذب، وتقتل، وتهدّم)، فيفعل إذن كلّ شيء لتلافي ذلك وللتكفير عن هذا الفعل المتمرد (يؤسس الجيل حركة معارضة إصلاحية) ولكن عبثًا؛ إذ من غير الممكن على الإطلاق القبض على فعل سبق أن أفلت مرة واحدة من أيدينا.

ك. س. : وهو ما يذكر بموقف جاك القدري الذي تحدثت عنه في البداية.

م. ك. : لكننا هذه المرة إزاء موقف جماعي وتاريخي.

ك. س. : أليس من المهم لفهم رواياتك معرفة تاريخ تشيكوسلوفاكيا؟

م. ك. : لا، كل ما تتوجب معرفته تقوله الرواية نفسها.

ك. س. : ألا تفترض قراءة الروايات أية معرفة تاريخية؟

م. ك. : هناك تاريخ أوروبا. منذ سنة الألف حتى أيامنا هذه، لا يؤلف هذا التاريخ سوى مغامرة مشتركة. إننا نؤلف جزءًا منه ولا تكشف أفعالنا الفردية أو القومية عن دلالتها الحاسمة إلا إذا وضعناها بانعلاقة مع هذا التاريخ. إنني أستطيع أن أفهم دون كيشوت دون أن أعرف تاريخ إسبانيا، لكني لا أستطيع فهمه دون أن تكون لديّ فكرة، حتى وإن كانت عامّة، عن المغامرة التاريخية لأوروبا، وعن حقبة الفروسية مثلاً التي اجتازتها، وعن الحبّ المهذب، وعن العبور من القرون الوسطى حتى العصور الحديثة.

ك. س. : في رواية ***الحياة هي في مكان آخر*** كلّ طور من أطوار حياة جاروميل يقارن بأجزاء من سيَرِ رامبو، وكيتس، وليرمنتوف، ...إلخ. ويمتزج موكب الأول من مايو في براج مع مظاهرات الطلبة عام ١٩٦٨ في باريس. هكذا تخلق لبطلك مشهدًا واسعًا يشتمل على كلّ أوروبا. ومع ذلك فإن روايتك تدور في براج، وتصل ذروتها لحظة الانقلاب الشيوعي في عام ١٩٤٨.

م. ك. : إنها في نظري رواية الثورة الأوروبية بوصفها كذلك، وفي كثافتها.

ك. س. : الثورة الأوروبية، هذا الانقلاب؟ والمستورد فوق ذلك من موسكو؟

م. ك. : أيًا كانت عدم أصالته، فقد عشنا هذا الانقلاب كثورة. وعلى الرغم من خطابيته وأوهامه وردود فعله وإشاراته وجرائمه، فإنه يبدو لي اليوم تكثيفًا ساخرًا للتقليد الثوري الأوروبي، بوصفه امتدادًا وإنجازًا لحقبة الثورات الأوروبية على نحو بشع. كذلك جاروميل، بطل هذه الرواية، هو "امتداد" فيكتور هوجو ورامبو، ويمثل إنجازًا مضحكًا للشعر الأوروبي. شأن ياروسلاف في رواية *المزحة* الذي يمدّ التاريخ العريق للفن الشعبي في حقبة كان فيها هذا الفن على طريق الاندثار. شأن الدكتور هافل في رواية *غراميات مرحة* الذي كان دون جوانًا في وقت لم تعد فيه الدون جوانية ممكنة. شأن فرانز في رواية *خفة الكائن الهشة* الذي كان الصدى الأخير الكئيب لمسيرة اليسار الكبرى الأوروبية. في حين تبتعد تيريزا، في قرية ضائعة من بوهيميا، لا عن كلّ حياة عامة في بلدها فحسب، بل "عن الطريق حيث تتابع الإنسانية ــ سيِّدة الطبيعة ومالكتها ــ مسيرتها إلى الأمام". كل هذه الشخصيات تنجز لا تاريخها الشخصي فحسب، بل تنجز فضلاً عن ذلك التاريخ ما وراء الشخصي للمغامرات الأوروبية.

ك. س. : وهو ما يعني أن رواياتك تتموضع في المشهد الأخير من الأزمنة الحديثة التي تسميها "مرحلة المفارقات الأخيرة".

م. ك. : ليكن، لكن لنتلاف سوء فهم ممكن. عندما كتبت قصة هافل في *غراميات مرحة*، لم أكن أنوي الحديث عن دون جوان في الحقبة التي تنتهي فيها الدون جوانية. كتبت قصة تبدو لي مضحكة. هذا كل ما في الأمر. كل هذه التأملات عن المفارقات الأخيرة، ...إلخ. لم تسبق رواياتي بل صدرت عنها، ولم

أفكر بمصير صيغة ديكارت الشهيرة "الإنسان سيِّد الطبيعة ومالكها" إلا في أثناء كتابة رواية *خفة الكائن الهشة* وبوحي من شخصياتي التي تنسحب جميعًا بطريقة ما من العالم؛ إذ بعد أن نجح في صنع المعجزات في العلوم والتكنولوجيا يعي هذا السيِّد والمالك فجأة أنه لا يملك شيئًا، وأنه ليس سيد الطبيعة (فهو ينسحب شيئًا فشيئًا من الكوكب الأرضي) ولا التاريخ (الذي يفلت منه) ولا نفسه (فهو مقود من قبل قوى روحه اللاعقلانية)، لكن إذا كان الإله قد مضى في سبيله، وإذا لم يعد الإنسان سيِّدًا، فمن هو السيِّد إذن؟ إن الكوكب الأرضي يتقدم في الفراغ بدون أي سيد، تلك هي خفة الكائن الهشة.

ك. س. : ومع ذلك عندما نرى في الحقبة الراهنة لحظة متميزة، لا بل أهمّ لحظة على الإطلاق، باعتبارها لحظة النهاية، أو لا تؤلف رؤيتنا هذه ضربًا من السراب الأناني؟ كم عدد المرات التي سبق أن ظنّت فيها أوروبا أنها تعيش نهايتها وقيامتها؟

م. ك. : أضف إلى كل المفارقات النهائية، مفارقة النهاية نفسها. عندما تعلن ظاهرة ما، من بعيد، عن اختفائها القريب، فسنؤلف آنئذٍ مجموعة من الناس تعرف ذلك وربما تتأسف عليه. ولكن عندما يقترب الاحتضار من نهايته، فإنّ أنظارنا تتجه آنئذٍ نحو مكان آخر. يصير الموت لامرئيًا. لقد تلاشى من رأس الإنسان ومنذ زمن كلٌ من النهر والسنونو والدروب التي تجتاز السهول، ولم يعد أيّ امرئ بحاجة إلى ذلك. من سينتبه غدًا عندما تختفي الطبيعة من الكوكب الأرضي؟ أين هم خلفاء أوكتافيو باز ورنيه شار؟ أين هم الشعراء؟ هل اختفوا أم باتت أصواتهم غير مسموعة؟ هناك على كلٍ حال تغيّر هائل في أوروبانا التي لم يكن من الممكن قديمًا مجرد التفكير فيها بوصفها أرضًا بلا شعراء. ولكن إذا كان الإنسان قد فقد الحاجة إلى الشعر، فهل سينتبه إلى اختفائه؟ ليست النهاية انفجارًا هائل الضجة. ربما ليس ثمة ما هو أشدّ هدوءًا من النهاية.

ك. س. : حسنًا، ولكن إذا كان هناك شيء ينتهي فمن الممكن الافتراض أن ثمة شيئًا آخر يبدأ.

م. ك. : بالتأكيد.

ك. س. : ولكن ما الذي يبدأ؟ إن ذلك لا يُرى في رواياتك. ومن هنا هذا الشك: ألست أنك لا ترى سوى نصف وضعنا التاريخي فحسب؟

م. ك. : من الممكن ذلك. لكنه ليس أمرًا من الخطورة بمكان. في الواقع يجب فهم ما هي الرواية. يقصُّ عليك المؤرخ أحداثًا تمَّ وقوعها. في حين أن جريمة راسكولينكوف لم تقع أبدًا. لا تفحص الرواية الواقع بل الوجود. والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كلّ ما يمكن للإنسان أن يصيره. كلّ ما هو قادر عليه. يرسم الروائيون خريطة *الوجود* في أثناء اكتشافهم هذه الإمكانية البشرية أو تلك، ولكن مرّة أخرى: أن توجد يعني أن "تكون — في — العالم". يجب إذن فهم الشخصية وعالمها بوصفهما *إمكانيّات*. كلّ ذلك واضح لدى كافكا: لا يشبه العالم الكافكاوي أيّ واقع معروف. إنه *إمكانية قصوى غير منجزة* للعالم الإنساني. حقًا إنّ هذه الإمكانية تتباين وراء عالمنا الواقعي وتبدو كأنها تجسيد مسبق لمستقبلنا؛ لذلك نتحدث عن البعد التنبؤي في روايات كافكا. غير أنه حتى ولو لم تكن رواياته تنطوي على أيّ شيء تنبؤي فإنها لا تفقد قيمتها؛ لأنها تقبض على إمكانية الوجود (إمكانية الإنسان وعالمه)، وتجعلنا نرى بذلك ما نحن عليه، ما نحن قادرون عليه.

ك. س. : لكن رواياتك تجري في عالم واقعي تمامًا!

م. ك. : تذكّر رواية *السائرون نيامًا* لبروخ. وهي ثلاثية تغطي ثلاثين عامًا من تاريخ أوروبا. هذا التاريخ محدّد في نظر بروخ بوضوح بوصفه انحدارًا مستمرًا للقيم. وتبدو الشخصيات محبوسة ضمن هذه العملية كما لو أنها ضمن قفص، وعليها أن تجد السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجي للقيم المشتركة. كان

بروخ بالطبع مقتنعًا بصحة حكمه التاريخي، أي مقتنعًا، بعبارة أخرى، بأنَّ إمكانية العالم التي كان يرسمها كانت إمكانية منجزة، لكن لنحاول أن نتخيّل أنه قد انخدع، وأنه كان بالموازاة مع عملية الانحدار ثمة عملية أخرى تتم، تطورٌ إيجابي لم يكن بروخ قادرًا على رؤيته؛ فهل كان ذلك يغيّر شيئًا من قيمة رواية *السائرون نيامًا*؟ لا؛ لأنَّ عملية انحدار القيم هي إمكانية لا تُناقش للعالم الإنساني، ولا يهمُّ هنا سوى فهم الإنسان الملقى به في عاصفة هذه العملية، فهم حركاته، واستعداداته، ولا شيء غير ذلك.

لقد اكتشف بروخ أرضًا مجهولة للوجود. أرض الوجود تعني: إمكانية الوجود، أما تحول هذه الإمكانية أو عدم تحولها إلى واقع، فهو أمر ثانوي.

ك. س. : يجب اعتبار حقبة المفارقات النهائية التي تجري فيها رواياتك لا واقعًا إذن بل إمكانية.

م. ك. : إمكانية لأوروبا. رؤية ممكنة لأوروبا، موقف ممكن للإنسان.

ك. س. : ولكن مادمت تحاول إدراك إمكانيةٍ لا إدراكَ واقعٍ، فَلِمَ اعتبار الصورة التي تعطيها مثلاً عن براج وعن الأحداث التي جرت فيها جدّية؟

م. ك. : إذا اعتبر المؤلف وضعًا تاريخيًا بوصفه إمكانية غير معروفة وكشافة للعالم الإنساني، فإنه سيودّ وصفه كما هو، لكنّ ذلك لا يمنع من اعتبار الإخلاص للواقع التاريخي مسألة ثانوية بالنسبة إلى قيمة الرواية. إنَّ الروائي ليس مؤرخًا ولا نبيًّا: إنّه مستكشف للوجود.

الجزء الثالث

ملاحظات مستوحاة من "السائرون نيامًا"

التأليف

ثلاثية مؤلفة من ثلاث روايات: ***بازينو أو الرومانتيكية***، ***إش أو الفوضى***، ***هوجونو أو الواقعية***. يبدأ تاريخ كل رواية بعد خمسة عشر عامًا من نهاية الرواية السابقة: ١٨٨٨، ١٩٠٣، ١٩١٨. ولا ترتبط أية رواية من هذه الروايات الثلاث بالأخرى برابطة سببية؛ فلكلٍّ منها حلقة شخصياتها، كما أن كلَّ واحدة منها مبنيّة وفق طريقتها الخاصة التى لا تشبه طريقة كلٍّ من الروايتين الأخريين.

صحيح أن بازينو (بطل الرواية الأولى) وإش (بطل الرواية الثانية) يوجدان على مسرح الرواية الثالثة، وأن برتراند (شخصية من الرواية الأولى) يلعب دورًا فى الرواية الثانية، لكن القصة التى عاشها برتراند فى الرواية الأولى (مع بازينو وروزينا وإليزابيت) غائبة كليًا فى الرواية الثانية، كما أن بازينو فى الرواية الثالثة لا يحمل فى نفسه أى ذكرى من ذكريات شبابه (التى تعالجها الرواية الأولى).

هناك إذن اختلاف جذرى بين ***السائرون نيامًا*** والروايات الكبرى الأخرى فى القرن العشرين (روايات بروست، وموزيل، وتوماس مان، ...إلخ.): فلا استمرارية الحدث، ولا استمرارية السيرة (سيرة شخصية أو أسرة ما) هو ما يؤسس لدى بروخ وحدة المجموع، وإنما هو شيء آخر، أقلّ ظهورًا، وأقلّ قابلية

للإدراك، شيء سرّيّ: استمرارية الثيمة نفسها (ثيمة الإنسان الذى يواجه عملية انحطاط القيم).

الإمكانات

ما إمكانات الإنسان فى هذا الفخ الذى غداه العالم؟

يتطلب الجواب أولاً أن نملك فكرة عمّا هو العالم، أن نملك فرضية أنطولوجية.

العالم فى نظر كافكا: العالم البيروقراطي. يُنْظرُ للمكتب هنا لا كظاهرة اجتماعية بين ظواهر أخرى، بل كجوهر للعالم.

ههنا يوجد التشابه (تشابه غريب، غير منتظر) بين كافكا المبهم وهازيك الشعبي. لا يصف هازيك فى ***الجندى الشجاع شيفيك*** الجيش (على طريقة كاتب واقعي، أو ناقد اجتماعي) بوصفه وسطًا من أوساط المجتمع النمساوى الهنجاري، بل بوصفه رواية حديثة عن العالم. وليس الجيش عند هازيك، شأن العدالة لدى كافكا، إلا مؤسسة هائلة، بيروقراطية، جيش إدارة لم تعد فيه الفضائل العسكرية القديمة (الشجاعة، الدهاء، الدقة) تفيد فى شيء.

إن بيروقراطيى هازيك العسكريين بهماء، كذلك فإن منطق بيروقراطيى كافكا، المتحذلق بقدر ما هو مجانيّ، هو الآخر يخلو من أى حكمة. لدى كافكا، تتخذ الحماقة المحجّبة بمعطف من الأسرار مظهر رمز ميتافيزيقي. إنها تشعر بالصغار. يحاول جوزيف ك. بأى ثمن، سواء فى أعماله أو فى أقواله الغامضة، أن يعثر على معنى ما؛ لأنه إذا كان رهيبًا أن يكون المرء محكومًا بالإعدام، فمن غير المحتمل أيضًا أن يكون محكومًا من أجل لاشيء، كما لو أنه شهيد اللامعنى. يُقرُّ ك. بذنبه إذن، ويبحث عن خطيئته. وفى الفصل الأخير سيحمى جلاديه من نظرة شرطة البلدية (الذين كان يسعهم إنقاذه)، ويلوم نفسه، قبل ثوانٍ من موته،

على عدم امتلاكه ما يكفى من القوة لكى يذبح نفسه بنفسه ويوفر عليهما هذه المهمة القذرة.

أما شيفيك فيقف على النقيض تمامًا من ك. إنه يقلد العالم الذى يحيط به (عالم الحماقة) بطريقة منتظمة وعلى نحو يبلغ من الكمال حدًّا أن أحدًا لا يستطيع أن يعرف ما إذا كان أبله فعلاً أو لا. فإذا كان يتكيّف بسهولة (وبأى سعادة!) مع النظام القائم فليس لأنه يرى فيه معنى ما، وإنما لأنه لا يرى فيه أى معنى على الإطلاق. إنه يتسلى ويسلى الآخرين، ويحوّل العالم، بواسطة مزايدات امتثالية، إلى مزحة هائلة واحدة.

(نحن الذين عرفنا النسخة الشمولية، الشيوعية من العالم الحديث، نعرف أن هذين الموقفين اللذين يبدوان ظاهريًا مصطنعين، أدبيين، مفرطيْن، هما موقفان حقيقيان إلى حدٍّ كبير؛ لقد عشنا فى فضاء محدود من جهة بإمكانية ك.، ومن جهة أخرى بإمكانية شيفيك؛ وهذا يعني: فى فضاءٍ يتمثل أحد قطبيْه فى التماهى مع السلطة إلى الدرجة التى تتضامن فيها الضحية مع جلادها، ويتمثل القطب الآخر فى عدم قبول السلطة برفض أخذ أى شيءٍ مأخذ الجدّ؛ وهذا يعني: لقد عشنا فى فضاء يقوم فى ما بين الجدّيّة المطلقة ــ ك. ــ وعدم الجدّية المطلقة ــ شيفيك).

وماذا عن بروخ؟ ما فرضيّته الأنطولوجية؟

إن العالم هو عملية انحدار القيم (القيم الآتية من العصور الوسطى)، عملية تمتدّ قرونًا أربعةً من العصور الحديثة وهى جوهرها.

ما إمكانية الإنسان فى مواجهة هذه العملية؟

يكتشف بروخ ثلاث إمكانات: إمكانية بازينو، إمكانية إش، إمكانية هوجنو.

إمكانية بازينو

يموت أخو يواكيم بازينو إثر مبارزة. يقول الأب: "لقد سقط من أجل الشرف"، وترسخ هذه الكلمات إلى الأبد فى ذاكرة يواكيم.

لكن صديقه برتراند يدهش: كيف يستطيع رجلان فى عصر القطارات والمصانع أن يقفا وجهًا لوجه، مشدودى القامة، وذراع كلّ منهما مشدودة وقد حملت مسدسًا؟

وهو ما يدفع بيواكيم إلى أن يقول لنفسه: لا يملك برتراند أى فكرة عن الشرف.

ويتابع برتراند: تقاوم المشاعر تحوّل الزمن. إنها أساس لا يمكن تحطيمه من نزعة المحافظة، فضالة وراثية.

بلى. إنّ التعلق العاطفى بالقيم الموروثة، بفضالتها الموروثة، هو ما يجسّده موقف يواكيم بازينو.

يتم إدخال بازينو فى الرواية بحجّة اللباس النظامى الموحّد. يشرح الراوى أن الكنيسة، قديمًا، بوصفها الحاكم الأعلى، سيطرت على الإنسان. وكان لباس الكهنة علامة السلطة فوق الأرضية التى تملكها الكنيسة. فى حين أن لباس الضباط وثوب القضاة كانا يمثلان الأشياء الدنيوية. وبقدر ما كان تأثير الكنيسة يتلاشى، بقدر ما كان اللباس النظامى الموحّد يحلّ محلّ اللباس الكنسى ويرتفع إلى مستوى المطلق.

اللباس النظامى الموحّد هو ما لا نختاره، هو ما يفرض علينا؛ إنه يقين العالمى فى مواجهة هشاشة الفردي. عندما توضع القيم التى كانت قديمًا يقينيّة موضع شك وتتباعد خافضة الرأس، فإنّ ذلك الذى لا يستطيع العيش من دونها (من دون إخلاص، من دون أسرة، من دون وطن، من دون انضباط، من دون حبّ) يحزم نفسه فى عالميّة لباسه النظامى الموحّد حتى الزرّ الأخير كما لو أن هذا

اللباس النظامى لايزال الأثر الأخير للتعالى القادر على حمايته من برد المستقبل؛ حيث لن يكون ثمة شيء يُحتَرَم.

تبلغ قصة بازينو أوجها ليلة عرسه؛ فزوجته إليزابيت لا تحبّه. ولا يرى هو نفسه شيئًا أمامه سوى مستقبل اللاـــ حبّ. يتمدّد إلى جانبها دون أن يخلع ملابسه. لقد "أزعج ذلك إلى حدٍّ ما لباسه النظامى الموحّد، وكانت الذيول الساقطة تتيح رؤية البنطال الأسود، لكن ما إن انتبه يواكيم إلى ذلك حتى أسرع بتنظيم كل شيء وغطى المكان. كان قد طوى ساقيه، ولكى لا يمسّ الغطاء بحذائيه المطليين، استطاع بصعوبة شديدة أن يحافظ على قدميه فوق الكرسى إلى جانب السرير".

إمكانية إش

كانت القيم الآتية من العصر الذى كانت فيه الكنيسة لا تزال تهيمن على الإنسان قد تزعزعت منذ زمن طويل، لكن مضمونها كان لايزال يظهر فى نظر بازينو واضحًا. لم يكن يشكّ فى ما كانه وطنه، وكان يعلم لمن كان عليه أن يكون مخلصًا ومن كان إلهه.

لقد حجبت القيم وجهها أمام إش. إن كلمات النظام، والإخلاص، والتضحية ، كلمات عزيزة عليه، ولكن ما الذى تمثله فى الواقع؟ لمن يضحى المرء بنفسه؟ وأى نظام يطلب؟ لم يكن يعرف عن ذلك شيئًا.

إذا أضاعت قيمة ما مضمونها الملموس، فما الذى يبقى منها؟ لا شيء سوى شكل فارغ؛ أمر بلا جواب، لكنه يتطلب، ولا سيّما فى هذه الحالة بكثير من العنف، أن يُسمع وأن يُطاع، بقدر ما تتضاءل معرفة إش بما يريد بقدر ما يريده بعنف.

إش: هو تعصب حقبة بلا إله. وبما أن لكلّ القيم وجهًا محجوبًا، فكلّ شيء يمكن اعتباره قيمة. لقد بحث إش عن العدالة وعن النظام تارة فى النضال النقابى وتارة أخرى فى الدين، واليوم فى السلطة البوليسية، وغدًا فى سراب أمريكا التى

يحلم بالهجرة إليها. يمكن له أن يكون إرهابيًا، كما يمكن له أيضًا أن يكون إرهابيًا تائبًا يشى برفاقه، مناضلاً في حزب ما، عضو طائفة، بل وكذلك كاميكازًا على استعداد للتضحية بحياته. كلُ العواطف التى التهبت فى تاريخ عصرنا الدامى تتواجد مكشوفة، ومشخّصة، ومضاءة بشكل رهيب فى مغامرته المتواضعة.

إنه مستاء فى المكتب الذى يعمل فيه، الأمر الذى يدفعه يومًا إلى الدخول فى مشادّة مع أحدهم يُسَرَّحُ على أثرها. هكذا تبدأ قصته. إن سبب كل الفوضى التى تستثيره شخصٌ يدعى نانتويج، المحاسب. والله وحده يعلم لماذا هو بالذات، لكن هذا لا يحول دون أن يعزم إش على الذهاب إلى البوليس للوشاية به، أو ليس هذا واجبه؟

أو ليست هى الخدمة الواجب القيام بها إزاء كل الذين يتطلعون مثله إلى العدالة والنظام؟

إلا أنه ذات يوم يلتقى فى إحدى الحانات نانتويج الذى يدعوه، وهو الذى لم يكن يدرى من أمره شيئًا، إلى مائدته بلطف ليشرب معه كأسًا. ويجهد إش، مرتبكًا، أن يتذكر خطيئة نانتويج لكن هذه الخطيئة "كانت الآن عسيرة على الإدراك، ومشوشة بشكل غريب بحيث إن إش أدرك على الفور عبثية مشروعه مما جعله يتناول قدحه بحركة هوجاء وبشيء من الخجل لبسه إثر ذلك.

ينقسم العالم أمام إش إلى مملكة الخير ومملكة الشر، إلا أن من المؤسف أن الخير والشرّ عسيران معًا على التحديد (إذ يكفى التقاء نانتويج لكى يكف إش عن معرفة من هو الطيب ومن هو الشرير). وحده برتراند وسط كرنفال الأقنعة هذا الذى يؤلفه العالم سيحمل حتى النهاية وصمة الشر على وجهه؛ لأن خطيئته فوق الشك: إنه مثلى الجنسية، مخلٌ بالنظام الإلهي. كان إش فى بداية روايته مستعدًا للوشاية بنانتويج، وفى نهايتها يضع فى علبة البريد رسالة وشاية ضد برتراند.

إمكانية هوجنو

وشى إش ببرتراند، ويشى هوجنو بإش. أراد إش بوشايته أن يحمى العالم. فى حين يريد هوجنو أن يحمي بوشايته مستقبله المهني.

فى عالم بلا قيم مشتركة يشعر هوجنو وهو الوصولى البريء بنفسه مرتاحًا على نحو رائع؛ ذلك أن غياب الأهداف الأخلاقية يؤلف حريته وخلاصه.

ثمة دلالة عميقة فى كونه هو، ودون أى شعور بالذنب، الذى يقتل إش؛ لأنّ "الإنسان المنتمى إلى جمعية صغيرة من القيم يقضى على الإنسان المنتمى إلى جمعية أوسع من القيم فى طريقها إلى التلاشي؛ إذ البائس الأكبر هو الذى يقوم بدور الجلاد فى عملية انحطاط القيم، وفى اليوم الذى ستقرع فيه أبواق الحكم الأخير، فإن الإنسان المتحرر من القيم هو الذى سيصير جلاد عالم أدان نفسه بنفسه".

إن الأزمنة الحديثة فى ذهن بروخ هى الجسر الذى يقود من هيمنة الإيمان اللاعقلانى إلى هيمنة اللاعقلانى فى عالم بلا إيمان. والإنسان الذى يرتسم شبحه فى نهاية هذا الجسر هو هوجنو: مجرم سعيد، يستحيل إشعاره بالذنب. إنه نهاية الأزمنة الحديثة فى نسختها المرحة.

ليس ك. ، وشيفيك، وبازينو، وإش، وهوجنو سوى خمس إمكانيات أساسية، خمس نقاط توجُّه من المستحيل بدونها، فى ما يبدو لي، رسم الخريطة الوجودية لعصرنا.

تحت سماوات العصور

إن الكواكب التى تدور فى سماوات الأزمنة الحديثة تنعكس، ضمن كوكبة خصوصية دومًا، فى نفس الفرد، وبهذه الكوكبة إنما يتحدد وضع شخصية روائية ما، ومعنى كينونتها.

يتكلم بروخ عن إش، وفجأة يقارنه بلوثر. كلاهما ينتمى إلى مقولة (يحلل بروخ ذلك بإسهاب) المتمردين. "إش متمرد كما كان لوثر". اعتدنا البحث عن جذور شخصية ما فى طفولتها. أما جذور إش (الذى ستبقى طفولته مجهولة منا) فهى موجودة فى عصر آخر. إنّ ماضى إش هو لوثر.

وقد توجب على بروخ كى يدرك بازينو، هذا الإنسان الذى يلبس اللباس النظامى الموحّد، أن يضعه فى وسط عملية تاريخية طويلة يحلُّ فيها اللباس النظامى الموحّد الدنيوى محلٍّ لباس الكاهن، ودفعة واحدة تشتعل فوق رأس هذا الضابط المسكين القبّة السماوية للأزمنة الحديثة بكلّ امتدادها.

ليست الشخصية لدى بروخ متصورة بوصفها وحدانيّة غير قابلة للتقليد وعابرة، أو هنيهة إعجازية مقدر لها الاختفاء، بل كجسر صلب مقام فوق الزمن يلتقى فيه لوثر وإش، مثلما يلتقى فيه الماضى والحاضر.

يجسّدُ بروخ مقدمًا فى ***السائرون نيامًا*** بهذه الطريقة الجديدة فى النظر للإنسان (النظر إليه تحت قبة سماء العصور) أكثر منه فى فلسفته عن التاريخ كما أرى، الإمكانيات المستقبلية للرواية.

وتحت هذه الإضاءة البروخية أقرأ ***دكتور فاوست*** لتوماس مان، رواية تعكف لا على حياة مؤلف موسيقى اسمه أدريان ليفيركون فحسب، بل كذلك على قرون عدة من الموسيقى الألمانية. فأدريان ليس مجرّد مؤلف موسيقي، بل هو المؤلف الموسيقى الذى يكمل تاريخ الموسيقى (أكبر أعماله يحمل من ثم عنوان ***نهاية العالم***). وهو ليس فقط آخر مؤلف موسيقى فحسب، بل هو كذلك فاوست. كان توماس مان يفكر، وعيناه مثبتتان على شيطانيّة أمّته (لقد كتب هذه الرواية فى نهاية الحرب العالمية الثانية)، بالعقد الذى أبرمه الإنسان الأسطوري، تجسيد العقل الألماني، مع الشيطان. ينبثق تاريخ بلاده كلّه فجأة كما لو أنه المغامرة الوحيدة لشخصية واحدة: لفاوست وحده.

وتحت الإضاءة البروخية أقرأ *أرضنا* Tarra Nostra لكارلوس فوينتس؛ حيث يتم إدراك المغامرة الإسبانية الكبرى (الأوروبية والأمريكية) من خلال رصد خارق، ومن خلال تفكيك حلمي خارق. لقد تحولّ مبدأ بروخ: *إش هو مثل لوثر* لدى فوينتس إلى مبدأ أكثر جذرية: *إش هو لوثر*. يقدم لنا فوينتس مفتاح منهجه: "لا بدّ من عدة حيوات لصنع شخص واحد". وتصير أسطورة التجسّد القديمة مادّة حيّة عبر تقنية روائية تجعل من *أرضنا* حلمًا هائلاً غريبًا؛ حيث تصنع التاريخ وتجتازه دومًا الشخصيات نفسها التي تتجسّد من جديد دون توقف. فلودوفيكو نفسه الذى اكتشف فى المكسيك قارة مازالت حتى ذلك الحين مجهولة سيوجد بعد قرون عدّة فى باريس مع سيليستين نفسها التى كانت قبل قرنين عشيقة فيليب الثاني، ...إلخ.

ففى لحظة النهاية (نهاية حب، نهاية حياة، نهاية حقبة) يتكشف الزمن الماضى فجأة بوصفه كلاً ويلبس شكلاً واضحًا ومكتملاً على نحو مضيء. إن لحظة النهاية بالنسبة لبروخ هى هوجنو، وبالنسبة لتوماس مان هى هتلر، أما بالنسبة لفوينتس فهى الحدود الأسطورية لألفى عام، وانطلاقًا من هذا المرقب الخيالي، يبدو التاريخ، هذا الشذوذ الأوروبي، هذه اللطخة على نقاء الزمن، كما لو أنه كان منتهيًا، مهجورًا، متوحّدًا، ودفعة واحدة متواضعًا، ومؤثرًا شأن أية حكاية فردية عادية سننساها غدًا.

والواقع أنه إذا كان لوثر هو إش، فإن القصة التى تقود من لوثر إلى إش ليست إلا سيرة شخص واحد: مارتن ـ لوثر إش. والتاريخ كله ليس إلا قصة شخصيات عدّة (فاوست، دون جوان، دون كيشوت، إش) اجتازت عصور أوروبا معًا.

فى ما وراء السببية

رجل وامرأة يلتقيان فى مزرعة ليفين. كائنان متوحدان، كئيبان. يعجب كلّ منهما بالآخر ويرغب، فى أعماقه، أن يحيا حياته مع صاحبه. ولم يكونا ينتظران

سوى فرصة يكونان فيها وحيدَيْن خلال لحظة كى ما يعبِّرُ كلٌّ منهما للآخر عن هذه الرغبة. وأخيرًا يوجدان ذات يوم دون شاهد فى الغابة؛ حيث ذهبا لقطف الفطر. وسكتا، مرتبكين، عارفين أن اللحظة قد آنت، وأنه يجب انتهاز هذه الفرصة. وفى الوقت الذى كان الصمت فيه يخيِّم منذ أمد طويل، تبدأ المرأة فجأة "ضدّ إرادتها وعلى غير انتظار" بالكلام عن الفطر، ثمَّ يخيِّم الصمت من جديد، ويبحث الرجل عن الكلمات ليصوغ بها تصريحه، لكنه بدلاً من الكلام عن الحبّ، يتكلم هو الآخر "بسبب حافز غير منتظر"... عن الفطر، وعلى طريق العودة كانا مستمرَّيْن فى الكلام عن الفطر، عاجزين وخائبين؛ لأنهما لن يتكلما أبدًا، وهما يعرفان ذلك، عن الحب.

قال الرجل لنفسه بعد العودة إنه لم يتكلم عن الحب بسبب عشيقته المتوفاة التى لم يكن يسعه أن يخون ذكراها، لكننا نعرف جيدًا أن ذلك ليس إلا سببًا مزيفًا لا يستدعيه إلا ليواسى نفسه. يواسى نفسه؟ نعم؛ لأننا يمكن أن نقبل فقدان حبٍّ لسبب ما، ولكننا لن نغفر لأنفسنا أبدًا أن نفقده دون أى سبب.

تبدو هذه الحكاية الجميلة كما لو أنها رمز واحدٍ من أكبر اكتشافات آنا كارنينا: إضاءة الجانب اللاـــ سببي، غير القابل للإحصاء، بله السرّي، للفعل الإنساني.

ما الفعل: سؤال الرواية الأبدي، سؤالها المقوّم إذا صحّ التعبير. كيف يولد القرار؟ كيف يتحول إلى فعل، وكيف تتسلسل الأفعال لتصير مغامرة؟

انطلاقًا من مادة الحياة الغريبة الفوضوية، حاول الروائيون القدماء تجريد خيط عقلانية شفافة؛ إنّ ما يولد الفعل فى منظورهم هو المحرك الذى يمكن إدراكه عقلانيًا، والفعل يستدعى فعلاً آخر. وما المغامرة سوى التسلسل السببى بشكل ساطع للأفعال.

يحب فيرتر امرأة صديقه، لكنه لا يستطيع خيانة الصديق، كما لا يستطيع التخلى عن حبه، فيقتل نفسه. الانتحار شفاف كمعادلة رياضية، ولكن لماذا تنتحر آنا كارنينا؟

يريد الرجل الذى تحدث عن الفطر بدلاً من الحب أن يقنع نفسه أنه إنما فعل ذلك بسبب تعلقه بالحبيبة الراحلة. والأسباب التى يمكن أن نتمكن من العثور عليها للفعل الذى أقدمت عليه آنا كارنينا ستكون لها القيمة نفسها. صحيح أن الناس كانوا يبدون لها الاحتقار، لكن أو لم يكن يسعها أن تحتقرهم بدورها؟ كانت تمنع من الذهاب لرؤية ابنها، ولكن هل كان هذا الوضع نهائيًا وميؤوسًا منه؟ كان فرونسكى غير مسرور من هذا الوضع نسبيًا، ولكن أو لم يكن لا يزال رغم كل شيء يحبها؟

ثمّ إن آنا لم تكن قد جاءت المحطة لتنتحر، بل جاءت ترى فرونسكي. وقد ألقت بنفسها تحت القطار دون أن تكون قد اتخذت قرارًا بذلك. إن القرار هو الذى أخذ آنا بالأحرى. الذى أخذهاــ غرّة (sur-prise). وشأن الرجل الذى كان يتحدث عن الفطر بدلاً من الحب، كانت آنا تتصرف "بسبب حافز غير منتظر". وهو الأمر الذى لا يعنى أن تصرفها يخلو من المعنى. سوى أن هذا المعنى يوجد فى ما وراء السببية التى يمكن إدراكها عقلانيًا. لقد توجب على تولستوى (للمرة الأولى فى تاريخ الرواية) استخدام الحوار الداخلى شبه الجويسى ليعيد صياغة النسيج الدقيق للحوافز الهاربة، وللأحاسيس العابرة، وللأفكار الجريئة، كى ما يجعلنا نرى التوجُّهَ الانتحارى لنفسية آنا كارنينا.

مع آنا نبتعد عن فيرتر، وكذلك عن كيريلوف دوستويفسكي. يقتل هذا الأخير نفسه؛ لأنّ ثمة مصالح محددة بوضوح، ومؤامرات موصوفة بدقة قد دفعته إلى ذلك. إن فعله، على جنونه، عقلانى وواع تمّ التفكير فيه مليًا والإعداد له. إن طبع كيريلوف يقوم كليّة على فلسفته الغريبة عن الانتحار، وليس فعله سوى الامتداد المنطقى تمامًا لأفكاره.

يدرك دستويفسكي جنون العقل الذي يريد في عناده المضي حتّى نهاية منطقه. أما ميدان استقصاء تولستوي فيوجد على الطرف المقابل: إنه يكشف عن تدخلات اللامنطقي، اللاعقلاني، ولذلك تحدثت عنه. إن الاستناد إلى تولستوي يضع بروخ ضمن ظرف واحد من أكبر استقصاءات الرواية الأوروبية: استقصاء الدور الذي يلعبه اللاعقلاني في قراراتنا وفي حياتنا.

التشابكات

يتردد بازينو على عاهرة تشيكية تدعى روزينا، في الوقت الذي يعدّ فيه أبواه زواجه من فتاة تنتمي إلى وسطهما الاجتماعي: إليزابيت. لم يكن بازينو يحبها على الإطلاق، ومع ذلك فهي تشدّه إليها. والحق أن ما يشدّه لم يكن إليزابيت، بل كلّ ما تمثله إليزابيت في نظره.

عندما يذهب لرؤيتها للمرة الأولى، تشعّ الشوارع والحدائق وبيوت الحي الذي تسكن فيه "أمنًا عميقًا ومستقرًا"، ويستقبله بيت إليزابيت بجوٍّ سعيد "مؤلف كله من الأمن والعذوبة تحت رعاية الصداقة" التي "ستتحول إلى حبّ" ذات يوم كي ما "ينطفئ الحب بدوره ذات يوم ويتحول إلى صداقة". إن القيمة التي يرغب فيها بازينو (أمن الأسرة الصداقي) تتقدم إليه قبل أن يرى تلك التي يتوجب عليها أن تصير (بالرغم منه وضدّ طبيعته) حاملةِ هذه القيمة.

هاهو يجلس في كنيسة قريته التي كانت مهبط رأسه، ويتخيّل، مغمض العينيْن، الأسرة المقدسة على سحابة فضية، ومعها في الوسط العذراء الجميلة مريم. عندما كان طفلاً كان يتحمس في الكنيسة نفسها للصورة نفسها. كان يحب آنئذ خادمة بولونية تعمل في مزرعة أبيه، وكان في أحلام يقظته، يماهيها في العذراء، متخيلاً نفسه جالسًا على ركبتيها الجميلتين، ركبتي العذراء التي غدت خادمة. في ذلك اليوم كان يرى من جديد، مغمض العينين، العذراء، ويلاحظ فجأة أن شعرها أشقر! نعم إن لمريم شعر إليزابيت! فوجئ بذلك واندهش منه! وبدا له

أنّ الله نفسه يجعله يعلم بواسطة حلم اليقظة هذا أن إليزابيت التى لا يحبها هى فى الواقع حبّه الحقيقى والوحيد.

يتأسس المنطق اللاعقلانى على آلية التشابك: يملك بازينو معنى تافهًا عما هو واقعي؛ فسبب الأحداث يفلت منه، ولن يعرف على الإطلاق ما يختبئ وراء نظرة الآخرين؛ ومع ذلك، ورغم أن العالم الخارجى مقنع، لا يمكن تعرّفه، وغير سببي، فإنه ليس أخرس: إنه يحادثه، تمامًا كما هو الأمر فى قصيدة بودلير الشهيرة حيث "الأصداء الطويلة... تختلط"، وحيث "العطور، والألوان، والأصوات تتجاوب": شيءٌ يقترب من شيء آخر، ويختلط معه (إليزابيت تختلط مع العذراء)، وبهذا التقارب يشرح على هذا النحو نفسه.

إش هو عشيق المطلق. "لا يمكننا أن نحبّ إلا مرة واحدة" هى عبارته المفضلة، وبما أن السيدة هانتجن تحبه، فإنها لم تستطع أن تحب (حسب منطق إش) زوجها الأول الراحل. وينتج عن ذلك أن زوجها قد نال وطره منها، ولم يستطع أن يكون إلا رجلاً قذرًا. قذر شأن برتراند. لأن ممثلى الشرّ يتشابهون. إنهم يختلطون معًا، وليسوا فى النهاية سوى تجليات مختلفة للجوهر نفسه؛ إذ فى اللحظة التى يحاذى فيها إش بنظرته لوحة السيد هانتجن على الجدار تخطر الفكرة فى رأسه: الذهاب فورًا للوشاية ببرتراند إلى البوليس؛ لأنه إذا نال إش من برتراند؛ فكأنه ينال من الزوج الأول للسيدة هانتجن، فكأنه يحررنا، جميعًا، من جزء صغير من الشرّ العام.

غابات الرموز

يجب أن نقرأ بانتباه وببطء رواية *السائرون نيامًا*، وأن نتوقف عند الأفعال اللامنطقية، والتى يمكن مع ذلك فهمها لنرى النظام الباطن، والتحتى الذى تتأسس عليه قرارات أشخاص شأن بازينو، أو روزينا، أو إش. هذه الشخصيات ليست قادرة على مواجهة الواقع كشيء محسوس؛ إذ كل شيء يتحول أمام أعينهم إلى

رموز (إليزابيت تتحول إلى رمز الاستقرار العائلي، برتراند يتحول إلى رمز الجحيم)، وعندما يحسبون أنهم يؤثرون على الواقع، فإنهم إنما يستجيبون فى الحقيقة للرموز.

يجعلنا بروخ نفهم أن نظام التشابكات ونظام *الفكر الرمزى* هو فى أساس كل سلوك، فردى أو جماعي. يكفى أن نفحص حياتنا لنرى إلى أى حدّ يؤثر هذا النظام اللاعقلانى أكثر بكثير من تأثير فكر العقل على مواقفنا: هذا الرجل الذى يجعلنى أستدعي، بسبب حبه لأسماك الحوض، رجلاً آخر سبَّبَ لى فى الماضى مصيبة رهيبة، يستثير فى دومًا حذرًا لا أستطيع التغلب عليه.

لا يهيمن النظام اللاعقلانى على الحياة السياسية بقدر أقلّ: لقد ربحت روسيا الشيوعية مع الحرب العالمية الأخيرة فى الوقت نفسه حرب الرموز، فقد نجحت على الأقلّ خلال نصف قرن فى أن توزع على أفراد الجيش الهائل المكون من أمثال إش المتعطشين للقيم والعاجزين بالقدر نفسه عن التمييز بينها، رمزَى الخير والشر. ولذلك لن يستطيع الجولاج(*) أبدًا أن يحلّ محلّ النازية بوصفه رمز الشرّ المطلق. ولذلك نتظاهر بكثرة وبعفوية ضدّ حرب فييتنام ولا نفعل ذلك ضدّ حرب أفغانستان. فييتنام، الاستعمار، العنصرية، الإمبريالية، الفاشية، النازية... كل هذه الكلمات تتجاوب كما تتجاوب الألوان والأصوات فى قصيدة بودلير. فى حين أن حرب أفغانستان هى إذا صحّ القول خرساء رمزيًا أو هى على كل حال فى ما وراء الدائرة السحرية للشرّ المطلق، دفاقة بالرموز.

أفكر كذلك بهذه المجازر اليومية على الطرقات، بهذا الموت البشع والمبتذل فى آن، والذى لا يشبه السرطان ولا الإيدز؛ لأنه ليس من فعل الطبيعة، بل هو من فعل الإنسان، ومن ثم فهو موت شبه إرادي، فكيف لا يصيبنا بالذهول، ولا يقلب حياتنا رأسًا على عقب، ولا يرغمنا على القيام بإصلاحات هائلة؟ لا، إنه لا يصيبنا

(*) الجولاج: معسكرات الاعتقال فى الاتحاد السوفييتي.

بالذهول؛ لأننا، شأن بازينو، نملك معنى فقيرًا عن الواقعي. وهذا الموت الذى يتستر بقناع سيارة جميلة يمثل، فى الواقع، ضمن المجال فوق الواقعى للرموز، الحياة، وهذه الحياة المبتسمة تختلط مع الحداثة، والحرية، والمغامرة، كما تختلط إليزابيت مع العذراء. إن موت المحكوم عليهم بالإعدام، على ندرته، يستثير انتباهنا، ويوقظ مشاعرنا أكثر بكثير؛ فهو إذ يختلط مع صورة الجلاد يملك طاقة رمزية أشدّ قوةً وإظلامًا وحضًا على الرفض، ...إلخ.

الإنسان طفل ضالّ فى "غابات الرموز" - كى ما نستشهد ثانية بقصيدة بودلير.

(معيار الرشد: القدرة على الصمود فى وجه الرموز، لكن الإنسانية تصير شابة أكثر فأكثر).

النزعة التاريخية التعددية

يرفض بروخ فى حديثه عن رواياته جمالية الرواية "السيكولوجية" أو "التاريخية التعددية". ويبدو لى أنه أسيء اختيار الوصف الثانى كما أنه يضللنا؛ إذ إن كاتبًا آخر من بلد بروخ هو آدالبير ستيفتر Adalbert Stifter، مؤسس النثر النمساوي، بروايته صيف سان مارتان Der Nachsommer عام ١٨٥٧ (نعم، سنة مدام بوفارى الكبرى) هو الذى أبدع "الرواية التاريخية التعددية" بالمعنى الدقيق للكلمة. وهذه الرواية مشهورة؛ إذ إن نيتشه قد صنفها ضمن الكتب الأربعة الكبرى فى النثر الألماني، لكنها بالكاد تكاد تقرأ فى نظري؛ فنحن نتعلم منها الكثير عن الجيولوجيا، والنبات، والحيوان، وكل الحِرَف، والرسم، والعمارة، لكن الإنسان والأوضاع الإنسانية توجد على هامش هذه الموسوعة التربوية الهائلة. وبسبب "نزعتها التاريخية التعددية" على وجه الدقة افتقرت هذه الرواية كليًا إلى خصوصية الرواية.

فى حين ليست هذه حال بروخ. إنه يتابع "ما تستطيع الرواية وحدها اكتشافه"، لكنه يعرف أن الشكل المتواضع عليه (القائم حصرًا على مغامرة شخصية، والراضى بمجرّد قصّ هذه المغامرة) يحدُّ من الرواية، ويقلص طاقاتها الإدراكية. إنه يعرف أيضًا أن الرواية تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب؛ ففى حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئًا من هويتها التى تتميز على وجه الدقة (يكفى أن نذكر رابليه وسرفانتس) بنزعتها نحو ضمّ كلّ الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية. تعنى كلمة "التاريخية التعددية" فى منظور بروخ إذن: استنفار كل الوسائل العقلية وكل الأشكال الشعرية لإيضاح "ما تستطيع الرواية وحدها اكتشافه": كينونة الإنسان.

ولابدّ أن يقتضى ذلك بالطبع تحوّلاً عميقًا فى شكل الرواية.

اللامنجز

سأسمح لنفسى أن أعبر عن آراء شخصية جدًّا: إن الرواية الأخيرة من مجموعة *السائرون نيامًا* (*هوجنو أو الواقعية*) التى أمكن فيها المضىُ بعيدًا فى النزعة التركيبية وفى تحول الشكل، تستثير إعجابى وتغمرنى بالسعادة، لكنها تتركنى غير راضٍ عن عناصر عدّة:

ـ يتطلب قصد "التاريخية التعددية" تقنية الإيجاز التى لم يعثر بروخ عليها، وهذا ما جعل الوضوح المعمارى للرواية يشكو من فقدانها.

ـ تبقى العناصر الأخرى (الأشعار، الحكايات، الحكم، التحقيقات، المقالات) موجودة جنبًا إلى جنب أكثر من وجودها مصهورة فى وحدة "بوليفونية" حقيقية.

ـ إن المقال الممتاز عن انحطاط القيم، رغم تقديمه بوصفه نصًّا كتبته إحدى الشخصيات، يمكن بسهولة أن يفهم على أنه تعبير عن رأى المؤلف، أو

حقيقة الرواية، وتلخيصها، وأطروحتها، وأن يُغيِّرَ بذلك من النسبية التي لا غنى عنها للفضاء الروائي.

تنطوي كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شيء لم يستكمل بعد. يدهشنا بروخ لا بما قام به وأنجزه فحسب، بل كذلك بكلٍ ما تطلع إليه ولم يبلغه. إن ما لم يستكمل بعد من مبدعه يمكن أن يجعلنا نفهم ضرورة: ١) فنٌ جديد *للجرد الجذري* (يسمح باستيعاب تعقد الوجود في العالم الحديث دون أن نضيّع الوضوح المعماري)؛ ٢) فنٌ جديد *للتضاد الروائي* (قابل لأن يصهر في موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم)؛ ٣) *فنّ المقالة الروائية على نحو خاص* (أي فن لا يزعم حمل رسالة نبوية، بل يبقى فرضيًا، أو لعبيًا، أو ساخرًا).

نزعات الحداثة

ربما كان بروخ بين كبار روائيي عصرنا كافة أقلهم شهرة. وليس من الصعوبة فهم ذلك؛ إذ ما كاد ينتهي من كتابة روايته *السائرون نيامًا* حتى رأى السلطة السياسية في قبضة هتلر والحياة الثقافية الألمانية معدومة، وبعد خمس سنوات من ذلك يغادر النمسا إلى أمريكا؛ حيث سيبقى فيها حتى موته. لم يعد بوسع مبدعه ضمن هذه الشروط، وقد حُرِمَ من جمهوره الطبيعي، وحُرِمَ من التواصل مع حياة أدبية عادية، أن يلعب دوره في زمنه؛ أي أن يجمع من حوله جماعة من القراء، والمتحمسين، والعارفين، ولن يخلق مدرسة، ويؤثر على كُتّاب آخرين. لقد تمَّ اكتشاف مبدعه كما هو الأمر مع مبدع موزيل ومبدع جومبروفيتش (أو إعادة اكتشافه) في وقت متأخر جدًا (وبعد موت مؤلفه) من قبل أولئك الذين كانوا يملكون اتجاهًا "حداثيًا"، لكن حداثتهم لم تكن تشبه حداثة بروخ، لا لأنها كانت أكثر تأخرًا أو أكثر تقدمًا، بل لأنها كانت مختلفة بجذورها وبموقفها وبجماليتها إزاء العالم الحديث.

ولقد سبب هذا الاختلاف شيئًا من الارتباك؛ فقد ظهر بروخ (كما هو الأمر بالنسبة إلى موزيل، وكذلك إلى جومبروفيتش) كمجدِّد كبير حقًا، لكنه لم يكن يستجيب إلى الصورة السائدة والمتواضع عليها عن الحداثة (إذ كان يجب الاتفاق فى النصف الثانى من القرن العشرين مع حداثة المعايير المرموزة، والحداثة الجامعية، المكرسة رسميًا).

تطالب هذه الحداثة المكرسة مثلاً بتحطيم الشكل الروائي. أما فى منظور بروخ فإن إمكانيات الشكل الروائى لا تزال أكبر من أن تكون قد استنفدت.

تريد الحداثة المكرسة أن تتخلص الرواية من زخرفة الشخصية التى ليست فى نظرها أخيرًا إلا قناعًا يخفى دون فائدة وجه المؤلف. أما فى شخصيات بروخ فإن أنا المؤلف لا يمكن الكشف عنها.

حرّمت الحداثة المكرسة مفهوم الكلية، هذه الكلمة نفسها التى كان بروخ بالمقابل، يستخدمها طواعية ليقول: فى عصر تقسيم العمل المبالغ فيه، عصر التخصص الجامح، تبقى الرواية واحدة من آخر المواقع التى لا يزال الإنسان فيها يستطيع الاحتفاظ بعلاقات مع الحياة فى مجموعها.

وحسب الحداثة المكرسة فُصِلت الرواية "الحديثة" بحدود لا يمكن اجتيازها عن الرواية "التقليدية" (باعتبار هذه الرواية "التقليدية" هى السلّة التى جمع فيها كما اتفق أطوار الرواية كافة خلال أربعة قرون). فى حين أن الرواية الحديثة فى منظور بروخ تستمرّ فى البحث نفسه الذى شارك فيه الروائيون الكبار منذ سرفانتس.

ثمة، وراء الحداثة المكرسة، فضالة ساذجة مترسبة من الاعتقاد بالأخرويات: تاريخ ينتهي، وآخر (أفضل)، قائم على قاعدة جديدة كليًا، يبدأ. أما لدى بروخ فهناك الوعى الكئيب بتاريخ يكتمل فى ظروف معادية بشكلٍ عميقٍ لتطور الفن، ولتطور الرواية بوجه خاص.

الجزء الرابع

محادثة حول فن التأليف

كريستيان سالمون: سوف أبدأ هذه المحادثة باستشهاد مقتطف من نصّكَ عن هيرمان بروخ. تقول: "تنطوي كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) علي شيء لم يستكمل بعد. يدهشنا بروخ لا بما قام به وأنجزه فحسب، بل كذلك بكلِّ ما تطلع إليه ولم يبلغه. إن ما لم يستكمل بعد من مبدعه يمكن أن يجعلنا نفهم ضرورة:

١) فنّ جديد *للجرد الجذري* (يسمح باستيعاب تعقد الوجود في العالم الحديث دون أن نضيع الوضوح المعماري).

٢) فنّ جديد *للتضادّ الروائي* (قابل لأن يصهر في موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم).

٣) *فنّ المقالة الروائية على نحو خاص* (أي فن لا يزعم حمل رسالة نبوية بل يبقى فرضيًا، أو لعبيًا، أو ساخرًا). في هذه النقاط الثلاث نكتشف برنامجك الفني؛ فلنبدأ بالنقطة الأولى: الجرد الجذري.

م. ك. : يتطلب إدراك تعقد الوجود في العالم الحديث، في ما يبدو لي، تقنية الإيجاز والتكثيف، وإلا وقعت في فخِّ الإطالة إلى ما لا نهاية. إن *الرجل الذي لا خصال له* هي إحدى روايتين أو ثلاث روايات أحبها. لكن لا تطلب مني أن أعجب بامتدادها الهائل وغير الكامل. تخيل قصرًا هو من الضخامة بحيث لا يسعك أن تحيط به بنظرة واحدة. تخيل رباعية موسيقية تدوم تسع ساعات. ثمة حدود

أنثروبولوجية لا يجب تجاوزها، كحدود الذاكرة على سبيل المثال؛ إذ يتوجب أن تكون في نهاية قراءتك قادرًا على تذكر البداية، وإلا تغدو الرواية بلا شكل، فضلاً عن أن "وضوحها المعماري" مغطى بالضباب.

ك. س. : يتألف *كتاب الضحك والنسيان* من سبعة أجزاء. لو أنك عالجت هذه الأجزاء بطريقة أقلّ إيجازًا لأمكنك كتابة سبع روايات طويلة مختلفة.

م. ك. : لكني لو كتبت سبع روايات مستقلة لما أمكنني أن آمل القبض على "تعقد الوجود في العالم الحديث" في كتاب واحد. يبدو لي فن الإيجاز إذن ضرورة. إنه يتطلب: الذهاب دومًا إلى قلب الأشياء مباشرة. وضمن هذا السياق يخطر على بالي المؤلف الموسيقي الذي أعجب به بحماس شديد منذ طفولتي: ليوس ياناتشيك Leos Janacek. إنه أحد كبار مؤلفي الموسيقى الحديثة. ففي الحقبة التي كان فيها شوينبرج وسترافينسكي لا يزالان يكتبان مؤلفات للأوركسترا الكبرى، كان هو يدرك أن توليفة الأوركسترا ترزح تحت وطأة علامات موسيقية لا فائدة منها، بهذه الإرادة في الفرز إنما بدأ ثورته. وكما تعلم، فإنه في كل تأليف موسيقي هناك الكثير من التقنيات: عرض الثيمة، تفصيلها، التنويعات، العمل البوليفوني الذي غالبًا ما تتمّ تكملته. ملء الأقسام الخاصة بالفرقة الموسيقية، الجسور[1]، ...إلخ. بوسعنا اليوم أن نصنع الموسيقى بواسطة العقل الإلكتروني، ولكن العقل الإلكتروني كان يتواجد دومًا في رؤوس المؤلفين الموسيقيين؛ إذ باستطاعتهم على الأقل وضع سوناتا دون أي فكرة جديدة، وذلك عن طريق تفصيل قواعد التأليف الموسيقي على نحو سيبرنيطيقي. كان هدف ياناتشيك تدميرَ "العقل الإلكتروني"! فبدلاً من الجسور، تقريبٌ مفاجئ للألحان، وبدلاً من التنويعات، التكرار، والمضيَ دومًا إلى قلب الأشياء: وحدها العلامة الموسيقية التي تقول شيئًا جوهريًا تملك الحق في الوجود. مع الرواية، الشيء نفسه تقريبًا: هي الأخرى مرهقة بـ"التقنية"، بالمواضعات التي تعمل بدلاً من المؤلف: عرض شخصية ما، وصف بيئة ما،

---

[1] تسلسل، تتابع: شكل من أشكال التأليف الموسيقي.

إدخال الفعل في وضع تاريخي ما، ملء الامتداد الزمني لحياة الشخصيات بحلقات غير مفيدة؛ كل تغييرٍ في الديكور يتطلب عروضًا وأوصافًا وشروحًا جديدة. إن هدفي كهدف ياناتشيك: تخليص الرواية من آلية التقنية الروائية، واللفظية الروائية، وجعلها كثيفة.

ك. س. : تتحدث في المقام الثاني عن "فن جديد في التضاد الروائي"، لكنه لا يرضيك تمامًا لدى بروخ.

م. ك. : خذ الرواية الثالثة من *السائرون نيامًا*. إنها مؤلفة من خمسة عناصر، وخمسة "خطوط" مختلفة في ما بينها بشكل مقصود: ١) *الحكاية الروائية* القائمة على الشخصيات الثلاث للثلاثية: بازينو، إش، هوجنو؛ ٢) *القصة الحميمية* عن حنّه ويندليج؛ ٣) *التحقيق عن المستشفى العسكري*؛ ٤) *الحكاية الشعرية* (وجزء منها أبيات شعر) عن فتاة من جيش السلام؛ ٥) المقال الفلسفي (المكتوب بلغة علمية) عن انحطاط القيم. كلّ واحد من هذه الخطوط الخمسة رائع في حدّ ذاته. ومع ذلك، وعلى الرغم من معالجة هذه الخطوط على نحو متزامن ضمن تناوب مستمر (أي مع قصد "بوليفوني" واضح) فإنها ليست موحّدة، ولا تشكل مجموعًا لا يمكن تقسيمه، وبعبارة أخرى يبقى القصد البوليفوني على المستوى الفني غير منجز.

ك. س. : ألا تؤدي كلمة "بوليفوني" المطبقة على الأدب بشكل مجازي إلى متطلبات لا تستطيع الرواية إرضاءها؟

م. ك. : إنّ البوليفونية الموسيقية هي تطوير متزامن لصوتين أو لعدة أصوات (خطوط لحنية) تحتفظ، رغم ارتباطها على نحو تام، باستقلال نسبي. البوليفونية الروائية؟ لنقل قبل كل شيء ما الذي يقف على النقيض منها: التأليف وفق خط واحد، في حين أن الرواية قد حاولت منذ بداية تاريخها التخلص من الخط الواحد وفتح ثغرات في القصّ المستمرّ لحكاية ما. يقصُّ سرفانتس سفر دون

كيشوت وفق خط مستمر واحد، لكن دون كيشوت يلتقي خلال سفره بشخصيات أخرى تقصّ كل واحدة منها حكايتها الخاصة بها. هناك أربع قصص في الجزء الأول، أربع ثغرات تسمح بالخروج من نسيج الخط الواحد للرواية.

ك. س. : ولكن ذلك ليس من البوليفونية في شيء!

م. ك. : لأنه لا وجود هنا للتزامن، ولكي أستعير كلمات شكلوفسكي أقول إننا هنا إزاء قصص "معلبة" ضمن "علبة" الرواية. بوسعك أن تجد منهج "التعليب" لدى كثير من روائيي القرن السابع والثامن عشر. في حين طوّرَ القرن التاسع عشر طريقة أخرى في تجاوز الخط الواحد. الطريقة التي يسعنا أن نطلق عليها بوليفونية؛ لأننا لا نملك اسمًا أفضل لها. *الشياطين*. إذا حاولت تحليل هذه الرواية من وجهة نظر تقنيّة محضة فإنك ستلاحظ أنها مؤلفة من *ثلاثة* خطوط تتطور معًا، وكان يسعها أن تشكل ثلاث روايات مستقلة: ١) *الرواية الساخرة* عن الحب بين المرأة العجوز ستافروجين وستيفان فيرخوفنسكي؛ ٢) *الرواية الرومانتيكية* عن ستافروجين وعلاقاتها الغرامية؛ ٣) *الرواية السياسية* لفريق من الثوار. ونظرًا لأنّ هذه الشخصيات يعرف بعضها البعض الآخر، فإن تقنية شديدة الدقة من الحبك استطاعت أن تربط هذه الخطوط الثلاثة بسهولة ضمن مجموع واحد لا يمكن تقسيمه. فلنقارن بهذه البوليفونية الدستويفسكية بوليفونية بروخ التي تذهب بعيدًا في إنجازها. ففي حين أن خطوط *الشياطين* الثلاثة على اختلاف طابعها هي من نوع واحد (ثلاث قصص *روائية*) فإن أنواع الخطوط الخمسة لدى بروخ تختلف اختلافًا جذريًا: رواية، قصة، تحقيق صحفي، قصيدة، مقالة. هذا الاستيعاب لأنواع غير روائية في بوليفونية الرواية يؤلف الابتكار الثوري لبروخ.

ك. س. : لكن هذه الخطوط الخمسة ليست متلاحمة بشكل كافٍ في نظرك. فالواقع أن حنّه ويندلينج لا تعرف إش، وفتاة حيش السلام لن تعلم أبدًا بوجود حنّه ويندلينج. ليس ثمة أيّ تقنية في الحبك تستطيع إذن أن توحد في كلٍّ واحد هذه الخطوط الخمسة المختلفة التي لا تلتقي ولا تتصالب.

م. ك. : إنها لا ترتبط في ما بينها إلا بالثيمة المشتركة، لكني أجد هذا الاتحاد الثيماتي كافيًا تمامًا. إن مشكلة الاختلاف تتواجد في مكان آخر. فلنستعد ما قلناه: تتطور الخطوط الخمسة للرواية لدى بروخ بشكل متزامن، من دون أن تلتقي وتتحد بثيمة أو بعدّة ثيمات. وقد أطلقت على هذا النوع من التأليف تسمية مستعارة من الموسيقى: البوليفونية. وسترى أنه ليس من اللافائدة بمكان أن تُقارن الرواية بالموسيقى. الواقع أنّ واحدًا من المبادئ الأساسية لكبار البوليفونيين يقوم على *تساوي الأصوات*: يجب ألا تكون ثمة سيادة لأيّ صوت، كما يجب ألا يقوم أيّ صوت بمجرد دور المرافقة. في حين يبدو لي أن عيب الرواية الثالثة من ***السائرون نيامًا*** يتمثل في أن "الأصوات" الخمسة ليست متساوية. إنّ الخط رقم واحد (الحكاية "الروائية" عن إش وهوجنو) يحتلّ كميًّا مكانًا يفوق في مساحته مكان الخطوط الأخرى فضلاً عن أنّه مفضل نوعيًا من حيث إنه مرتبط، بواسطة إش وبازينو، بالروايتين السابقتين؛ فهو يجذب الانتباه أكثر، ويوشك أن يجعل من دور "الخطوط" الأربعة الأخرى مجرد دور "مرافقة". شيء آخر: إذا كان لا يمكن للفوغ لدى باخ أن يتخلى عن أيٍّ من أصواته، فإن بوسعنا، بالمقابل، أن نتخيل قصة حنَه ويندلينج أو المقالة عن انحطاط القيم بوصفهما نصّيْن مستقلّيْن لا يمكن لغيابهما أن يفقد الرواية معناها ولا وضوحها. في حين أن الشرطيْن اللذين *لا غنى عنهما* للتضاد الروائي في نظري هما: ١) تساوي "الخطوط" المتتالية؛ ٢) عدم إمكان تقسيم المجموع. ما زلت أذكر اليوم الذي أنجزت فيه الجزء الثالث من ***كتاب الضحك والنسيان*** الذي يحمل عنوان ***الملائكة***. أعترف بأنني كنت فخورًا إلى حدٍّ كبير، مقتنعًا بأنني اكتشفت طريقة جديدة في بناء القصة. يتألف هذا النص من العناصر التالية: ١) الحدوتة عن الطالبتين واسترفاعهما[٢]؛ ٢) السيرة الذاتية؛ ٣) المقالة النقدية عن كتاب يدافع عن المرأة؛ ٤) حكاية الملاك والشيطان؛ ٥) حكاية إدوار الذي يطير فوق براج. لا يمكن لكلّ واحدٍ من هذه العناصر أن يوجد من

[٢] قدرة المرء على رفع جسم بقوّة الإرادة وحدها. (المترجم)

دون الآخر؛ إذ إنّ كلاً منها يضيء الآخر ويشرحه من خلال النظر في ثيمة واحدة، أو تساؤل واحد: "من هو الملاك؟". وحده هذا التساؤل يوحّدها. أما الجزء السادس الذي يحمل هو الآخر عنوان *الملائكة* فهو يتألف من: ١) قصة حلمية عن موت تامينا؛ ٢) حكاية شخصية عن موت والدي؛ ٣) تأملات في الموسيقى؛ ٤) تأملات عن النسيان الذي يغزو براج. أية علاقة بين أبي وتامينا التي يعذبها الأطفال؟ ذلك لنستعيد الجملة العزيزة على السرياليين: "لقاء آلة الخياطة مع الشمسية" على طاولة الثيمة نفسها. إنّ البوليفونية الروائية شعر أكثر منها تقنية.

ك. س. : إن التضاد في *خفة الكائن الهشة* أكثر رصانة.

م. ك. : يدهشنا الطابع البوليفوني في الجزء السادس إلى حدٍّ كبير: قصة ابن استالين، تأملات لاهوتية، حادث سياسي في آسيا، موت فرانز في بانكوك ودفن توماس في بوهيميا... كل ذلك مرتبط بالتساؤل الدائم: "ما الكيتش؟". هذا المقطع البوليفوني هو المفتاح الأساسي لكلّ البناء. وكلّ سرّ التوازن المعماري يتواجد هنا.

ك. س. : أيّ سرّ؟

م. ك، : سرّان في الواقع. أولاً: لا يقوم هذا الجزء على قاع قصة ما بل على قاع مقالة (مقالة حول الكيتش). وثمة مقاطع من حياة الشخصيات موضوعة في هذا المقال بوصفها "أمثلة"، أو "أوضاعًا يجب تحليلها". وعلى هذا النحو "وخلال مرورنا"، وبشكل شديد الإيجاز نعلم بنهاية حياة فرانز، وسابينا، وانحلال العلاقات بين توماس وابنه. هذا الإيجاز خفف إلى حدٍّ رائع من ثقل البناء. ثانيًا: النقل التاريخي. فأحداث الجزء السادس تجري بعد أحداث الجزء السابع (والأخير). بفضل هذا النقل، ورغم الطابع المثالي للجزء الأخير، فقد تمّ إغراقه بنوع من الكآبة مصدرها معرفتنا بالمستقبل.

ك. س. : أعود إلى دراستك عن *السائرون نيامًا*. لقد عبرت عن بعض التحفظات بمناسبة المقالة عن انحطاط القيم. إن بوسعها، بسبب لهجتها القاطعة وأسلوبها العلمي، أن تفرض نفسها في نظرك بوصفها المفتاح الأيديولوجي للرواية، بوصفها "حقيقتها"، وأن تحول ثلاثية *السائرون نيامًا* كلها إلى مجرد برهنة روائية على فكر عظيم؛ لهذا فإنك تتحدث عن ضرورة "فنّ للمقالة الروائية على نحو خاص".

م. ك. : أولاً أمر بدهي: ما إن يدخل التأمل في جسم الرواية حتى يغيِّر من جوهره. خارج الرواية نجد أنفسنا في مجال التأكيدات: كل امرئ واثق من كلامه ثقة مطلقة، سواء كان سياسيًا أو فيلسوفًا أو حارسًا مبنيًا. أما على أراضي الرواية فلا شيء ثابت: إنها أراضي اللعب والفرضيات. التأمل الروائي هو في جوهره إذن تأمل تساؤلي فرضي.

ك. س. : ولكن لماذا يتوجب على الروائي أن يحرم نفسه من حق التعبير في روايته عن فلسفته بشكل مباشر وبصيغة التوكيد؟

م. ك. : ثمة فارق أساسي بين طريقة تفكير الفيلسوف وطريقة تفكير الروائي. غالبًا ما نتحدث عن فلسفة تشيخوف، أو كافكا، أو موزيل، ...إلخ. ولكن حاول أن تستخلص فلسفة متماسكة من كتاباتهم! حتى عندما يعبرون عن أفكارهم بشكل مباشر كما هو الأمر في مذكراتهم مثلاً، فإن هذه النصوص هي بالأحرى تمارين في التأمل وألاعيب مفارقات وارتجال أكثر منها تأكيد فكرة ما.

ك. س. : لكن دستويفسكي يستخدم في *يوميات كاتب* صيغة التأكيد على نحو كامل.

م. ك. : لكن عظمة تفكير دستويفسكي لا تكمن هنا. إنه ليس مفكرًا كبيرًا إلا بوصفه روائيًا فحسب. وهذا يعني أنه يبدع في شخصياته عوالم عقلية غنيّة وأصيلة بشكل خارق. يحلو لنا أن نبحث في شخصياته عن أفكاره. مثلاً في

شخصية شاتوف. لكن دستويفسكي اتخذ كافة الاحتياطات. فمنذ ظهوره للمرة الأولى على مسرح الرواية يُوصف شاتوف على نحو مؤلم: "إنّ شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذين متى أشرقت في نفوسهم فكرة قوية كبيرة، بهروا بها، وتسلطت عليهم تسلطًا تامًا قد يدوم في بعض الأحيان إلى الأبد، فلا يصلون يومًا إلى السيطرة على هذه الفكرة التي أصبحوا يعتنقونها اعتناقًا عنيفًا. وتنقضي حياتهم كلها بعد ذلك في ما يشبه التشنجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التي سقطت عليهم ذات يوم فحطمتهم نصف تحطيم". إذن، حتى لو كان دستويفسكي قد عرض في شاتوف أفكاره الخاصة، فإنه سرعان ما جعل من هذه الأفكار نسبية؛ ذلك أن القاعدة بالنسبة إلى دستويفسكي تبقى هي هي: ما إن يصير التأمل داخل الرواية حتى يغيّر من جوهره، والفكرة الدوجماتية تصير فيها فكرة فرضية. وهذا ما يفلت من أيدي الفلاسفة عندما يحاولون كتابة الرواية. فيما عدا فيلسوف واحد هو ديدرو، في رائعته *جاك القدري*! فبعد أن عبر حدود الرواية، تحوّل الموسوعي الجاد إلى مفكر لعبي: فليس ثمة في روايته أية جملة جادّة؛ كل شيء فيها لعب. ولهذا لم تُقدَّر هذه الرواية حق قدرها في فرنسا بكل أسف. والحقيقة أن هذا الكتاب يجمع كل ما فقدته فرنسا وترفض استعادته، فنحن نفضل اليوم الأفكار على المبدعات. في حين يستحيل ترجمة *جاك القدري* إلى لغة الأفكار.

ك. س. : في *المزحة*، يعرض ياروسلاف نظرية في علم الموسيقى. طابع هذا التأمل الفرضي واضح إذن، لكننا نجد في رواياتك أيضًا مقاطع يكون المتكلم فيها أنت مباشرة.

م. ك. : حتى لو كان المتحدث هو أنا، فإن تفكيري يرتبط بشخصية ما في الرواية. أريد أن أفكر بمواقفها، بطريقتها في رؤية الأشياء، كما لو أنني في مكانها، وعلى نحو أعمق مما تفعله هي بالذات. يبدأ الجزء الثاني من *خفة الكائن الهشة* بتأمل عميق حول العلاقات بين الجسم والنفس. نعم، إنه المؤلف الذي يتحدث، لكن كل ما يقوله مع ذلك لا يصلح إلا ضمن المجال المغناطيسي لشخصية

محددة هي تيريزا. إنها طريقة تيريزا (ولو لم تكن هي التي صاغتها على هذا النحو) في رؤية الأشياء.

ك. س. : لكن تأملاتك لا ترتبط غالبًا بأيّ شخصية. كالتأملات الموسيقية في *كتاب الضحك والنسيان*، أو نظراتك في موت ابن استالين في ***خفة الكائن الهشة***.

م. ك. : صحيح، أحبّ أن أتدخل من وقت إلى آخر بشكل مباشر، بوصفي مؤلفًا، أو بصفتي الشخصية. وفي هذه الحالة كل شيء يتوقف على النبرة. منذ الكلمة الأولى تجد لفكرتي نبرة لعبية أو ساخرة أو مثيرة أو تجريبية أو تساؤلية. كل الجزء السادس من ***خفة الكائن الهشة*** (المسيرة الكبرى) عبارة عن مقالة حول الكيتش أطروحتها الأساسية: "الكيتش هو نفي مطلق للخراء". لكلّ هذه التأملات حول الكيتش أهمية رئيسية تمامًا لديّ، فوراءها كثير من التفكير والتجارب والدراسات بل وحتى من الحماس، لكن اللهجة ليست جدّية أبدًا، بل هي مثيرة. فضلاً عن أنه لا يمكن التفكير أبدًا بهذه المقالة خارج الرواية، وهذا ما أسميه بـــ "المقالة الروائية على نحو خاص".

ك. س. : تحدثت عن التضاد الروائي بوصفه اتحاد الفلسفة والقصة والحلم. فلنتوقف عند الحلم. يحتل القصص الحلمي كلا، الجزء الثاني من ***الحياة هي في مكان آخر*** ويقوم عليه الجزء السادس من ***كتاب الضحك والنسيان*** كما يطوف رواية ***خفة الكائن الهشة*** عبر أحلام تيريزا.

م. ك. :القصّ الحلمي؛ لنقل بالأحرى المخيلة التي وقد تحررت من رقابة العقل ومن همّ التشبّه بالواقع، تدخل في مشاهد لا يمكن للتفكير العقلاني أن يبلغها. ليس الحلم إلا نموذج هذا النوع من المخيّلة التي أعتبرها أكبر فتح حققه الفن الحديث، ولكن كيف نضمن المخيلة *غير الخاضعة للرقابة* في الرواية التي يجب أن تكون، بالتعريف، فحصًا *واضحًا* للوجود؟ كيف نوحّد بين عناصر شديدة التباين

على هذا النحو؟ ذلك يتطلب كيمياء حقيقية! إنّ أول من فكر بهذه الكيمياء هو نوفاليس. ففي الجزء الأول من روايته *هينريش فون أوفتيردينجن* أدخل ثلاثة أحلام كبيرة. لم يكن ذلك تقليدًا "واقعيًا" للأحلام كما نجده لدى تولستوي أو لدى توماس مان، بل هو شعر عظيم مستوحى من "تقنية المخيلة" الخاصة بالحلم، لكنه لم يكن راضيًا. هذه الأحلام الثلاثة تشكل في الرواية، في ما كان يبدو له، ما يشبه جُزرًا مستقلة. فأراد من ثمّ أن يمضي إلى أبعد من ذلك، وأن يكتب الجزء الثاني من الرواية كقصٍّ يترابط فيه الحلم والواقع، ويختلط الواحد منهما بالآخر بحيث لا يسعنا التمييز بينهما، لكنه لم يكتب هذا الجزء الثاني أبدًا. وإنما ترك لنا فقط بعض الهوامش التي وصف فيها قصده الجمالي. وقد تمّ تحقيق هذا القصد إنجازًا بعد مائة وعشرين عامًا على يدي فرانز كافكا. فرواياته هي اتحاد لا شرخ فيه بين الحلم والواقع. فيها نلتقي في آنٍ واحد النظرة شديدة الوضوح الملقاة على العالم الحديث والمخيلة الأكثر جموحًا. إن كافكا هو قبل كل شيء ثورة جمالية هائلة. معجزة فنية. خذ مثلاً هذا الفصل الخارق من رواية *القصر* الذي يقوم فيه ك. بممارسة الحب للمرة الأولى مع فريدا، أو الفصل الذي يحول فيه فصلاً من فصول مدرسة ابتدائية إلى غرفة نوم خاصة به وبفريدا وبمساعدَيْه. لم يكن من الممكن تصور مثل هذه الكثافة في الخيال قبل كافكا. وطبيعي أن من السخافة تقليدها، ولكني شأن كافكا (وشأن نوفاليس) أشعر بالرغبة في إدخال الحلم والخيال الخاص بالحلم في الرواية. وطريقتي في تحقيق ذلك ليست "اتحاد الحلم والواقع"، بل التواجه البوليفوني. إن القصة "الحلمية" هي خط من خطوط التضاد.

ك. س. : فلنقلب الصفحة. أودّ أن نعود إلى مسألة وحدة تأليف ما. لقد عرّفتَ *كتاب الضحك والنسيان* بوصفه "رواية في شكل تنويعات". فهل ما زال، بعد ذلك، رواية؟

م. ك. : إن ما يسحب مظهر الرواية هو غياب وحدة الفعل. من الصعب علينا تصور رواية بدونها. حتى تجارب "الرواية الجديدة" تقوم على وحدة الفعل

(أو عدم الفعل). يتسلى ستيرن وديدرو بجعل هذه الوحدة هشة إلى أقصى حدّ. إن رحلة جاك وسيده تحتل جزءًا صغيرًا من الرواية، وهي ليست إلا حجة كوميدية لتعليب حواديت وقصص وتأملات أخرى. سوى أن هذه الحجة، هذه "العلبة" ضرورية ليمكن أن يشعر القارئ بهذه الرواية بوصفها رواية أو على الأقل بوصفها محاكاة رواية. ومع ذلك، فإني أعتقد بوجود شيء أشدّ عمقًا يضمن تماسك الرواية هو الوحدة الثيماتية. وقد كان الأمر دومًا على هذا النحو. إنّ الخطوط الثلاثة من القصّ التي تقوم عليها رواية *الشياطين* لدستويفسكي متحدة بواسطة تقنية الحبك من دون شك، ولكنها كذلك وبشكل خاص بالثيمة نفسها: ثيمة الشياطين التي تستحوذ على الإنسان عندما يفقد الإله. يُنظر في كل خط من خطوط القصّ إلى هذه الثيمة من زاوية أخرى بوصفها شيئًا ينعكس في ثلاث مرايا. وهذا الشيء (هذا الشيء التجريدي الذي أدعوه ثيمة) هو الذي يعطي لمجموع الرواية تماسكًا داخليًا يكاد لا يرى على أهميته الأولوية. في *كتاب الضحك والنسيان* تمّ إيداع تماسك المجموع *فقط* بواسطة وحدة عدة ثيمات (ولازمات) متنوعة. هل هو رواية؟ نعم، في نظري، الرواية هي تأملّ في الوجود تتمّ رؤيته عبر شخصيات خيالية.

ك. س. : إذا قبلنا مثل هذا التعريف الواسع، فإنه يسعنا أن نعتبر حتى كتاب *ديكاميرون* لبوكاشيو رواية! فقصصه التي يرويها عشرة قصاصين تتحد كلها بثيمة الحبّ...

م. ك. : لن أمضي في الاستثارة إلى حدّ القول بأن *ديكاميرون* رواية، لكن هذا لا يمنع حقيقة أن هذا الكتاب في أوروبا الحديثة هو أولى محاولات إبداع تأليف كبير من النثر القصصي، وأنه بوصفه كذلك يؤلف جزءًا من تاريخ الرواية *على الأقل* بوصفه وحيه والمبشر به. تعلم أنّ تاريخ الرواية قد سار على الطريق الذي نعرفه. وكان بوسعه أن يسير على طريق آخر. إن شكل الرواية هو حرية شبه غير محدودة، لكن الرواية خلال تاريخها لم تستفد من ذلك. لقد فاتتها هذه الحرية، وتُركت إمكانيات شكلية عديدة من دون استثمار.

ك. س. : ومع ذلك فإن رواياتك، فيما عدا ***كتاب الضحك والنسيان***، تقوم على وحدة الفعل رغم أن هذه الأخيرة لا تتصف بالصرامة.

م. ك. : بُنِيَت رواياتي دومًا على مستويين: أؤلف على المستوى الأول القصة الروائية، في حين أطور فوقه الثيمات. وتتم معالجة الثيمات من دون توقف في القصة الروائية وبواسطتها. وحين تهجر الرواية ثيماتها وتكتفي بقصّ القصة فإنها تصير سطحية. وبالمقابل، يمكن تطوير ثيمة ما وحدها خارج إطار القصة. هذه الطريقة في معالجة ثيمة ما أدعوها *الاستطراد*. يعني الاستطراد: التخلي مؤقتًا عن القصة الروائية. كلّ التأمل حول الكيتش في ***خفة الكائن الهشة*** مثلاً هو استطراد: أتخلى عن القصة الروائية لأتناول ثيمة (الكيتش) *مباشرة*. إذا ما نظر للاستطراد من وجهة النظر هذه، فإنه لا يُضعِفُ بل يُعَزّزُ التأليف. إنني أميز بين الثيمة و*اللازمة*. اللازمة عنصر من عناصر الثيمة أو القصة يتكرر مرات عدّة خلال الرواية، وذلك ضمن ظرف آخر دومًا، مثلاً: لازمة رباعية بيتهوفن التي تعبر حياة تيريزا في تأملات توماس كما تعبر أيضًا مختلف الثيمات: لازمة الجاذبية، لازمة الكيتش، أو لازمة قبعة سابينا الحاضرة في مشاهد سابينا ـــ توماس، سابينا ـــ تيريزا، سابينا ـــ فرانز، والتي تعرض أيضًا ثيمة "الكلمات غير المفهومة".

ك. س. : ولكن ماذا تعني على وجه الدقة بكلمة ثيمة؟

م. ك. : الثيمة هي تساؤل وجودي، وأجدني أقتنع أكثر فأكثر أن مثل هذا التساؤل ليس في النهاية إلا فحصًا لكلمات خاصة، لكلمات ـــ ثيمات. وهذا ما يقودني إلى الإلحاح على القول: تقوم الرواية أولاً على بعض الكلمات الأساسيّة، شأنها شأن "سلسلة العلامات" لدى شوينبرج. "السلسلة" في ***كتاب الضحك والنسيان*** هي التالية: النسيان، الضحك، الملائكة، "ليتوست"، الحدود. يتمّ خلال مجرى الرواية تحليل هذه الكلمات الخمس ودراستها وتعريفها وإعادة تعريفها، وبالتالي تحويلها إلى مقولات للوجود. إن الرواية مبنية على هذه المقولات كما يُبنى البيت

على أعمدة. أما أعمدة *خفة الكائن الهشة* فهي: الجاذبية، الخفة، النفس، الجسم، المسيرة الكبرى، الخراء، الكيتش، التراحم، الدّوار، القوة، الضعف.

ك. س. : فلنتوقف عند المخطط المعماري لرواياتك. قُسّمت كلّ رواية من رواياتك، فيما عدا واحدة، إلى سبعة فصول.

م. ك. : لم أكن أملك وقد انتهيت من كتابة رواية *المزحة* أي سبب للدهشة من كونها تشتمل على سبعة أجزاء، ثم كتبت بعد ذلك رواية *الحياة هي في مكان آخر*. كانت الرواية شبه منتهية، وكانت مقسمة إلى ستة أجزاء، لكني لم أكن راضيًا عنها. كانت القصة تبدو لي مسطحة. وفجأة راودتني فكرة أن أُدخِل في الرواية قصة تدور أحداثها بعد ثلاث سنوات من موت البطل (أي في ما وراء زمن الرواية)، إنه الفصل ما قبل الأخير. أي الفصل السادس: *الأربعيني*. كل شيء بدا لي دفعة واحدة كاملاً. وأدركت، في ما بعد، أن هذا الجزء السادس يتطابق على نحو غريب مع الجزء السادس من *المزحة* (كوستكا) الذي يُدخِلُ هو الآخر في الرواية شخصية من الخارج، ويفتح في جدار الرواية نافذة سرية. كانت *غراميات مرحة* في البداية مؤلفة من عشر قصص، وعندما حررت المجموعة في صيغتها النهائية استبعدت منها ثلاث قصص، وبدا المجموع متماسكًا إلى حدّ أنه كان يجسّد مقدمًا تكوين *كتاب الضحك والنسيان*: الثيمات نفسها (ولاسيما ثيمة المخاتلة) تَربِطُ في مجموعٍ واحد سبع قصص ربطت رابعتها وسادستها فضلاً عن ذلك بـــ "إيزيم" البطل نفسه: الدكتور هافل. في كتاب الضحك والنسيان رُبطَ الجزءان الرابع والسادس كذلك بالشخصية نفسها: تامينا. وعندما كتبت *خفة الكائن الهشة* أردت أن أكسر بأيّ ثمن حتمية الرقم سبعة هذا. كانت الرواية معدّة منذ زمن طويل على أساس ستة أجزاء، لكن الجزء الأول كان يبدو لي دومًا من دون شكل. وأخيرًا فهمت أن هذا الجزء يشكل في الواقع جزأين، وأنه يشبه توأمين سياميين متصلين لا بد لفصلهما من عملية جراحية دقيقة. إنني أقصّ كل هذا لأقول إن ذلك ليس من جانبي لا افتتانًا وهميًا برقم سحري، ولا حسابًا عقلانيًا، بل هو أمر عميق، لا واعٍ،

غير مفهوم. أي كل ما لا أستطيع الإفلات منه. إن رواياتي عبارة عن تنويعات على المعمار نفسه القائم على الرقم سبعة.

ك، س. : إلى أيّ مدى سيصل هذا النظام الرياضي؟

م، ك. : خذ *المزحة*. تُحكى هذه الرواية من قبل أربع شخصيات: لودوفيك، ياروسلاف، كوستكا، هيلينا. يحتلّ مونولوج لودوفيك ثلثي الكتاب. أما مونولوجات الشخصيات الأخرى فتحتلّ معًا ثلث الكتاب (ياروسلاف ١/٦ ، وكوستكا ١/٩ ، وهيلينا ١/١٨). بهذه البنية الرياضية يتحدد ما أسميه إضاءة الشخصيات. يوجد لودوفيك في قلب الضوء، مُنارًا من الداخل (بمونولوجه الخاص) ومن الخارج (كل المونولوجات الأخرى ترسم لوحته). أما ياروسلاف فيحتل بمونولوجه سدس الكتاب، وتُصحح لوحته التي يرسمها عن نفسه من الخارج بواسطة مونولوج لودوفيك،...إلخ. كل شخصية تُنارُ بكثافة أخرى من الضوء وبطريقة مختلفة. في حين أن لوسي، إحدى أهم الشخصيات، لا تقول مونولوجها، وتتم إضاءتها من الخارج بمونولوجَي لودوفيك وكوستكا. وهكذا يضفي عليها غياب الإضاءة الداخلية طابعًا سريًا، ولا يمكن إدراكه. إنها توجد إذا صحّ القول من الجانب الآخر من الجدار الزجاجي، ولا يمكن من ثمّ مسّها.

ك. س. : هل هذه البنية الرياضية قصدية؟

م. ك. : لا، كل ذلك اكتشفته بعد ظهور *المزحة* في براج وبفضل مقال ناقد أدبي تشيكي: *هندسة "المزحة"*. نصٌ كاشفٌ في نظري. بعبارة أخرى، يفرض هذا "النظام الرياضي" نفسه بشكل طبيعي كما لو كان ضرورة شكل، ومن ثم فهو لا يحتاج إلى حسابات.

ك. س. : هل هذا مصدر هوسك بالأرقام؟ في كلِّ رواياتك يتم ترقيم الأجزاء والفصول بعناية.

م. ك. : أريد أن يكون تقسيم الرواية إلى أجزاء، والأجزاء إلى فصول، والفصول إلى مقاطع، أي بعبارة أخرى: أريد أن يكون *تمفصل* الرواية شديد الوضوح. كلّ واحدٍ من الأجزاء السبعة هو كلٌّ في حدّ ذاته. كلُّ واحدٍ منها يتّسم *بطريقته في القصّ*: مثلاً *الحياة في مكان آخر*:

الجزء الأول : قصٌّ "مستمرّ" (أي بوجود رابطة سببية بين الفصول).

الجزء الثاني : قصٌّ حلمي.

الجزء الثالث: قصٌّ متقطع (أي بدون وجود رابطة سببية بين الفصول).

الجزء الرابع: قصٌّ بوليفوني.

الجزء الخامس: قصٌّ مستمر.

الجزء السادس: قصٌّ مستمر.

الجزء السابع: قصٌّ بوليفوني.

لكل جزء *منظوره* الخاص (أي أنه محكيٌّ من وجهة نظر أنا خيالي آخر). ولكل جزء *طوله* الخاص: إن نظام الأطوال في *المزحة* هو على هذا النحو: قصير جدًا؛ قصير جدًا، طويل، قصير، طويل، قصير، طويل. أما في ***الحياة هي في مكان آخر*** فالنظام معكوس: طويل، قصير، طويل، قصير، طويل، قصير جدًا، قصير جدًا. أما الفصول فإنني أريد أن يكون كلٌّ منها كلاً صغيرًا في حد ذاته. لهذا ألحّ على ناشريّ أن يوضحوا الأرقام، وأن يفصلوا الفصول بعضها عن البعض الآخر بكثير من الوضوح. (إنّ الحل المثالي هو الحلّ الذي اتبعته دار جاليمار الفرنسية: كلّ فصل يبدأ على صفحة جديدة). اسمح لي أن أقارن مرة أخرى الرواية بالموسيقى. إنّ الجزء هو حركة. أما الفصول فهي وحدات القياس. ووحدات القياس هذه هي إما قصيرة أو طويلة أو ذات ديمومة غير منتظمة. الأمر

الذي يقودنا إلى مسألة الإيقاع. إن كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل إشارة موسيقية تدلّ على إيقاعه: موديراتو، برستو، آداجيو، إلخ[٣].

ك. س. : هل يتحدد الإيقاع إذن بالعلاقة بين طول جزء ما وعدد الفصول التي يحتويها؟

م. ك. : انظر من وجهة النظر هذه رواية *الحياة هي في مكان آخر*[٤]:

الجزء الأول : ١١ فصلاً من ١٧/٤٥ ، صفحة؛ *موديراتو*.

الجزء الثاني : ١٤ فصلاً من ١٣/٢٠ صفحة، *ألليجريتو*.

الجزء الثالث : ٢٨ فصلاً من ٨٢/٥١ صفحة، *ألليجرو*.

الجزء الرابع : ٢٥ فصلاً من ٣٠/١٧ صفحة، بريستيسيمو.

الجزء الخامس : ١١ فصلاً من ٩٦/٦٥ صفحة، *موديراتو*.

الجزء السادس : ١٧ فصلاً من ٢٦/١٤ صفحة، *آداجيو*.

الجزء السابع : ٢٣ فصلاً من ٢٣/١٤ صفحة، *بريستو*.

كما ترى: الجزء الخامس مؤلف من ٩٦/٦٥ صفحة ومن ١١ فصلاً فقط؛ مجرى هادئ، بطيء: موديراتو. أما الجزء الرابع فهو مؤلف من ٣٠/١٧ صفحة ومن ٢٥ فصلاً! وهو ما يعطي الانطباع بوجود سرعة كبيرة: بريستيسيمو.

ك. س. : الجزء السادس مؤلف من ١٧ فصلاً، ويحتلّ ٢٦ صفحة فقط. هذا يعني، إذا فهمت جيدًا، أن لها تواترًا سريعًا. ومع ذلك فأنت تضع لها إشارة آداجيو!

---

(٣) كلمات إيطالية يستخدمها المؤلفون الموسيقيون كافة أيًا كانت لغتهم للدلالة على مقدار وطبيعة سرعة الحركة التي يتوخون من العازفين تحقيقها: بطيئة، شديدة السرعة، حالمة... إلخ. (المترجم)

(٤) يشير الرقم الأول لعدد الصفحات في الطبعة الفرنسية، والرقم الثاني إلى عددها في الطبعة العربية (دار الآداب، ١٩٨٨). (المترجم)

م. ك. : لأنّ الإيقاع يتحدد بشيء آخر: العلاقة بين طول جزء ما والديمومة "الحقيقية" للحدث المحكي. إن الجزء الخامس، *الشاعر يغار*، يمثل سنة كاملة من الحياة، في حين أن الجزء السادس، *الأربعيني*، لا يعالج سوى عدة ساعات من الزمن. إن لِقِصَرِ الفصول هنا إذن وظيفة تبطيء الزمن، وتجميد لحظة كبيرة واحدة... إنني أرى أنّ التباينات بين الأزمنة مهمة أهمية خارقة! إنها تؤلف في نظري غالبًا جزءًا من الفكرة الأولى التي أكونها قبل أن أكتب الرواية بوقت طويل عن روايتي. إن هذا الجزء السادس من *الحياة هي في مكان آخر*، *أداجيو* (جوٌّ من السلام والتراحم) متبوع بالجزء السابع، *برستو* (جوٌّ مثير وقاس). أردت في هذا التباين النهائي أن أركز كل القوة العاطفية للرواية. أما *خفة الكائن الهشة* فهي حالة مناقضة تمامًا. هنا، كنت أعرف منذ بداية العمل أن الجزء الأخير يجب أن يكون *بيانيسيمو وأداجيو* (*ابتسامة كارينين*: جوٌّ هادئ، كئيب، مع بعض الحوادث)، وأنه يجب أن يُسبَقَ بجزء آخر *فورتيسيمو*، *بريستيسيمو* (*المسيرة الكبرى*: جوٌّ عنيف، قاس، ومع كثير من الحوادث).

ك. س. : إنّ تغيير الإيقاع يقتضي إذن تغيير الجوّ العاطفي.

م. ك. : مرّة أخرى درسٌ مهم في الموسيقى، كل مقطع من قطعة موسيقية ما يؤثر علينا شئنا أم أبينا من خلال التعبير العاطفي. إن نظام حركات سيمفونية ما أو سوناتا ما محدّدٌ دومًا بقاعدة غير مكتوبة، هي قاعدة التناوب بين الحركات البطيئة والحركات السريعة. وهو ما يعني على نحو شبه آليّ: حركات حزينة، وحركات فرحة. هذه التباينات العاطفية صارت نموذجًا مبتذلاً مشؤومًا لم يستطع سوى كبار المؤلفين الموسيقيين (وليس على الدوام) تجاوُزَه. إنني أعجب، ضمن هذا المنظور لكي أشير إلى مثل معروف جدًا، بسوناتا شوبان التي يؤلف اللحن الجنائزي حركتها الثالثة. ماذا يسعنا القول بعد هذا الوداع الكبير؟ هل هو إنهاء السوناتا كالعادة بلحن رقصة الروندو الحيوية؟ حتى بيتهوفن في سوناتته ــ العمل ٢٦ ــ لا يفلت من هذا النموذج المبتذل عندما يُتْبِعُ اللحن الجنائزي (الذي هو

الحركة الثالثة أيضًا) بحركة أخيرة نشيطة. أما الحركة الرابعة في سوناتا شوبان فهي غريبة تمامًا: بيانسيمو، سريعة، موجزة، من دون أيّ لحن، كما أنها لا عاطفية على نحو مطلق: زوبعة في البعيد. ضجة صماء تعلن عن النسيان النهائي. إنّ تجاوز هاتَيْن الحركتين (عاطفي ـ لا عاطفي) يأخذ بأنفاسك. إنه أصيل بشكل لم يسبق له مثيل. وإنني إذ أتحدث عنه فلكي أجعلك تفهم أن تأليف الرواية يعني مجاورة فضاءات عاطفية مختلفة، وأن هذا هو في نظري فن الروائي الأشدّ حذقًا.

ك. س. : هل أثرت تربيتك الموسيقية كثيرًا على كتابتك؟

م. ك. : كانت الموسيقى حتى سن الخامسة والعشرين تجذبني أكثر من الأدب. وكان أفضل شيء أنجزته آنئذ قطعة لأربع آلات: البيانو، الآلتو، الكلارينيت، الطبل. كانت هذه القطعة تجسّد مقدمًا على نحو كاريكاتيري معمار رواياتي التي لم يكُن يخطر على بالي في تلك الحقبة حتى إمكان وجودها المستقبلي. هذه الـ *قطعة لأربع آلات* تتقسم، تصور!، إلى سبعة أجزاء! وكما هو الأمر في رواياتي، يتألف المجموع من أجزاء متباينة على المستوى الشكلي (جاز، محاكاة فالس، فوغ، كورال، إلخ.) لكل منها تجويق مختلف (بيانو، آلتو، بيانو فقط، آلتو، كلارينيت، طبل، إلخ.). ويتوازن هذا التباين الشكلي بواسطة وحدة ثيماتية كبرى: فمن البداية حتى النهاية نجد ثيمتيْن فقط: أ ـ ب. وتقوم الأجزاء الثلاثة الأخيرة على بوليفونية كنت أعتبرها في تلك الأونة جديدة تمامًا: تطور متزامن لثيمتيْن مختلفتين ومتناقضتيْن عاطفيًا، مثلاً في الجزء الأخير: نكرر على آلة مسجلة تسجيل الحركة الثالثة (الثيمة أ مُقَدَّمَةً بوصفها كورالاً احتفاليًا للآلات الثلاث: الكلارينيت والآلتو والبيانو) في حين يتدخل، في الوقت نفسه، الطبل والترومبيت ـ البوق (على عازف الكلارينيت أن يستبدل بآلته ترومبيت) بتنويع (حسب أسلوب "بابارو") على الثيمة ب. وكذلك ثمة تشابه غريب؛ إذ تظهر في الجزء السادس لمرة واحدة ووحيدة الثيمة الجديدة ج، تمامًا شأن *كوستكا* في *المزحة* أو *الأربعيني* في *الحياة هي في مكان آخر*. إنني أقصّ عليك ذلك لأبيّن لك

أن شكل الرواية، "بنيتها الرياضية" ليست شيئًا محسوبًا، وإنما هو أمر لا واع، هو استحواذ. لقد فكرت في الماضي أنّ هذا الشكل الذي يستحوذ عليّ هو نوع من التعريف الجبري لشخصي، لكني ذات يوم، منذ عدة سنوات، اضطررت، بينما كنت عاكفًا بانتباه شديد على الرباعية ــ العمل ١٣١ ــ لبيتهوفن، للتخلي عن هذا المفهوم النرجسي والذاتي للشكل. انظر:

الحركة الأولى : بطيء، شكل الفوغ، ٢١ر٧ دقيقة.

الحركة الثانية : سريع، شكل لا تصنيف له، ٢٦ر٣ دقيقة.

الحركة الثالثة : بطيء، مجرد عرض لثيمة واحدة، ١٥ر٠ دقيقة.

الحركة الرابعة : بطيء وسريع، شكل تنويعات، ٤٨ر١٣ دقيقة.

الحركة الخامسة : سريع جدًا، سكيرزو، ٣٥ر٥ دقيقة.

الحركة السادسة : بطيء جدًا، مجرد عرض لثيمة واحدة؛ ٥٨ر١ دقيقة.

الحركة السابعة : سريع، شكل سوناتا، ٣٠ر٦ دقيقة.

ربما كان بيتهوفن أكبر مهندس في الموسيقى. لقد ورث السوناتا التي تمّ تصورها بوصفها دورة من أربع حركات، غالبًا ما يتمّ جمعها بشكل تعسّفي، كانت الحركة الأولى منها (والمكتوبة في شكل سوناتا) دومًا أشدّ أهمية بكثير من الحركات التالية (المكتوبة في شكل روندو أو خلاف ذلك). وقد انطبع تطوّر بيتهوفن الفني كله بإرادته تحويل هذا التجميع إلى وحدة حقيقية. وهكذا فإنه في سوناتاته للبيانو يقوم شيئًا فشيئًا بتحريك مركز الثقل من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة، ويقلص السوناتا غالبًا إلى جزءين فقط، ويشتغل على الثيمات نفسها في مختلف الحركات،... إلخ. لكنه في الوقت نفسه يحاول أن يُدخِلَ في هذه الوحدة أقصى ما يمكن من التنوع الشكلي. إنه يُدخِلُ عدة مرات فوغًا كبيرًا في سوناتاته، وتلك علامة شجاعة خارقة؛ لأنه لابدّ للفوغ من أن يبدو في السوناتا آنئذ مختلفًا

اختلاف المقالة حول انحطاط القيم عن بقية الأجزاء في رواية بروخ. إن الرباعية ــ عمل ١٣١ ــ هي قمة الكمال المعماري. ولا أريد أن أسترعي انتباهك إلا إلى مسألة واحدة سبق أن تطرقنا إليها: تنوع الأطوال. إنّ الحركة الثالثة أقصر بخمس عشرة مرة من الحركة التي تليها! كما أن الحركتين الأقصر على نحو غريب (الثالثة والسادسة)هما اللتان تربطان وتبقيان على هذه الأجزاء السبعة شديدة التباين! ولو كانت هذه الأجزاء ذات طول واحد لانهارت الوحدة. لماذا؟ لا أعرف أن أشرح ذلك. إن الأمر هكذا. سبعة أجزاء من الطول نفسه ستكون كسبعة خزائن كبرى موضوعة جنبًا إلى جنب.

ك. س. : إنك لم تتحدث أبدًا تقريبًا عن *فالس الوداعات*.

م. ك. : مع أنها بمعنى ما من أعزّ رواياتي عليّ. لقد كتبتها، كما هو شأني في *غراميات مرحة*، بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتي لغيرها، لا بل كتبتها كذلك في حالة ذهنية مختلفة وبسرعة أكبر أيضًا.

ك. س. : ليس فيها سوى خمسة أجزاء!

م. ك. : إنها تعتمد على نموذج شكلي مختلف اختلافًا كليًا عن رواياتي الأخرى. إنها ليست رواية متناسقة ومن دون استطرادات ومؤلفة من مادّة واحدة ومحكيّة على الإيقاع نفسه وذات طابع مسرحي ومؤسلبة، وقائمة على شكل *الفودفيل*. في *غراميات مرحة*، يمكنك أن تقرأ قصة *الندوة*، وهي باللغة التشيكية *سمبوزيوم*، إشارة محاكاة لــ "*سمبوزيون*" (*المائدة*) لأفلاطون. مناقشات طويلة حول الحب. والحق أن الندوة مؤلفة تمامًا شأن *فالس الوداعات*: *فودفيل* في خمسة فصول.

ك. س. : ماذا تعني لك كلمة فودفيل؟

م. ك. : شكل يضفي أهمية كبرى على العقدة مستخدمًا لذلك جهاز الصدف غير المنتظرة والمبالغ فيها. وليس هناك ما هو أكثر إثارة للشك في رواية ما،

وأكثر هزءًا وسخفًا وسوء ذوق من العقدة وشطحاتها *الفونفيلية*. حاول الروائيون بدءًا من فلوبير التخلص من زخارف العقدة لتصير الرواية بذلك غالبًا أشدّ رمادية من أكثر ضروب الحياة رمادية. ومع ذلك، لم يشعر الروائيون الأول بأيّ حرج أمام ما هو غير محتمل. ففي الكتاب الأول من *دون كيشوت* ثمة حانة في مكان ما من إسبانيا يلتقي فيه الناس جميعًا بصدفة محضة: دون كيشوت، وسانشو بانسا، وأصدقاؤهما، الحلاق، والخوري، ثم كاردينيو، الشاب الذي سرق منه شخص يُدعى دون فيرناند خطيبته لوساند، ولكن قريبًا أيضًا دوروتيه، الخطيبة المهجورة من قبل دون فرناند نفسه، ثم بعد ذلك دون فرناند هذا مع لوساند، ثم ضابط استطاع الهرب من السجن العربي، ثم أخوه الذي يبحث عنه منذ سنوات، ثم أيضًا ابنته كلير، لا بل وعشيق كلير الذي يلحق بها حيثما ذهبت، ويتبعه خدمُ والده... تَراكمٌ من الصدف واللقاءات غير المحتملة على الإطلاق. سوى أنه لا يتوجب اعتبار هذا التراكم لدى سرفانتس كما لو أنه سذاجة أو عدم مهارة. فالروايات في ذلك الوقت لم تكن قد أبرمت مع القارئ حلف الاحتمال. إنها لم تكن تريد إخفاء الواقع، بل كانت تريد أن تسلي، وأن تدهش، وأن تفاجئ، وأن تُسْحِر. كانت الروايات لعبيّة. وهنا كانت تكمن مهارتها. وتمثل بداية القرن التاسع عشر تغيّرًا هائلاً في تاريخ الرواية. أكاد أقول شبه صدمة. فهدف محاكاة الواقع جعل من حانة سرفانتس دفعة واحدة مدعاة للسخرية. يثور القرن العشرون غالبًا ضدّ ميراث القرن التاسع عشر. سوى أن مجرد العودة إلى حانة سرفانتس لم تعد ممكنة أبدًا. بينها وبيننا فرضت تجربة الواقعية نفسها في القرن التاسع عشر بحيث لم يعد بوسع لعبة الصدف غير المحتملة أن تكون بريئة. فهي تصير إما مضحكة عن قصد، ساخرة، هازئة (*كهوف الفاتيكان*، أو *فيرديدورك*، مثلاً) وإما تصير خارقة، حلمية. ذلك هو حال أول رواية لكافكا: *أمريكا*. اقرأ الفصل الأول مع اللقاء غير المحتمل لكارل روسمان وعمّه: إنه أشبه بذكرى تحنّ إلى حانة سرفانتس. لكن الظروف غير المحتملة في هذه الرواية (بله المستحيلة) تُستدعى على نحو من الدقة والإيهام بالواقع؛ بحيث إننا نشعر وكأننا ندخل في عالم، على لا احتماليته، أشدّ

واقعية من الواقع. فلنتذكر ذلك جيدًا: لقد دخل كافكا في عالمه الأول "فوق ــ الواقعي" (في أول "اتحاد للواقع والحلم" يقوم به) من خلال حانة سرفانتس، عبر باب الفودفيل.

ك. س. : إن كلمة فودفيل توحي بفكرة التسلية.

م. ك. : كانت الرواية الأوروبية الكبرى في بدايتها تسلية، ولا يزال يحنُّ إليها الروائيون الحقيقيون جميعًا! إن التسلية لا تستبعد من ثم الخطورة بأيّ حال من الأحوال. نتساءل في *فالس الوداعات*: هل يستحق الإنسان أن يعيش على هذه الأرض؟ أولا يجب "تحرير الكوكب من آثار الإنسان"؟ إن توحيد أقصى ضرب من خطورة السؤال وأقصى ضرب من خفة الشكل هو طموحي منذ البداية. وليس المقصود هنا مجرد طموح محض فني. إن اتحاد شكل عابث وموضوع خطير يكشف مآسينا (تلك التي تجري على أسرّتنا، وتلك التي نقوم بتمثيلها على أكبر مسارح التاريخ) في تفاهتها الرهيبة.

ك. س. : هناك إذن شكلان نموذجيان في رواياتك: ١) التأليف البوليفوني الذي يوحّد عناصر متباينة في معمار قائم على الرقم سبعة؛ ٢) التأليف الفودفيلي المتسق، المسرحي، والذي يقارب اللامحتمل.

م. ك. : أحلم دومًا بخيانة كبرى غير منتظرة، لكني في الوقت الحاضر لم أستطع التخلص من زواجي بهذين الشكلين في آنٍ واحد.

الجزء الخامس

في مكان ما هناك

لا يخترع الشعراء القصائد
فالقصيدة موجودة في مكان ما، هناك
منذ زمن طويل جدًا، هي هناك
ولا يفعل الشاعر شيئًا سوى أن يكشف عنها

جان سكاسيل

١

يروي صديقي جوزيف سكفورسكي في واحدٍ من كتبه هذه القصة الحقيقية:

دُعِيَ مهندس براجي للاشتراك في ندوة علمية تعقد في لندن. وقد ذهب وشارك في الجلسات ثمَّ عاد إلى براج. وبعد ساعات من عودته، تناول في مكتبه صحيفة *رود برافو* ــ وهي صحيفة الحزب الرسمية ــ وقرأ فيها: قرر مهندس تشيكي ــ كان قد نُدِبَ للمشاركة في ندوة لندن ــ بعد أن أطلق تصريحًا أمام الصحافة الغربية شتم فيه وطنه الاشتراكي، أن يبقى في الغرب.

ليست الهجرة غير المشروعة التي يرافقها مثل هذا التصريح أمرًا تافهًا؛ إذ إنها تعني عشرين سنة في السجن. لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدق عينيه. وحين دخلت سكرتيرته مكتبه، ذهلت لدى رؤيتها له قائلة: يا إلهي، كيف عدت! غير معقول؛ ألم تقرأ ما كتب عنك؟

رأى المهندس الخوف في عينيْ سكرتيرته. ماذا يسعه أن يفعل؟ هرع إلى إدارة تحرير *رود برافو*. وهناك عثر على المحرّر المسؤول عن نشر الخبر. وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً؛ إذ المسألة مزعجة حقًّا، لكنه، أي المحرّر، لا دخل له في الموضوع. فقد تلقى نصّ الخبر مباشرة من وزارة الشؤون الداخلية.

ذهب المهندس إلى الوزارة إذن. وهناك قيل له: نعم، صحيح. إنه ولا شك خطأ قد وقع. لكنهم، في الوزارة، لا دخل لهم في الأمر. فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات في السفارة بلندن. طلب المهندس نشر تكذيب للخبر، فقيل له: التكذيب غير ممكن، لكنهم أكدوا له أنه لن يتعرض لشيء، وأنّ بوسعه الاطمئنان.

لكن المهندس لم يطمئن؛ إذ سرعان ما انتبه، على العكس، إلى أنه يخضع لرقابة صارمة، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل، وإلى أنه ملاحق في الشوارع. لم يعد يسعه النوم، ثم صار نومه حافلاً بالكوابيس إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط؛ فغامر، معرضًا نفسه لأشدّ المخاطر، كي ما يترك البلد بطريقة غير مشروعة. لقد صار بذلك مهاجرًا فعلاً.

٢

هذه القصة التي سردتها واحدة من القصص التي ستوصف من دون تردد باعتبارها قصة *كافكاوية*. وتبدو هذه الكلمة المستخلصة من مبدع فني، والتي تنطوي على صور استخدمها روائي فقط ، كما لو أنها القاسم المشترك الأعظم لأوضاع (أدبية وحقيقية معًا) لا تسمح أية كلمة أخرى بإدراكها، ولا تقدم علوم السياسة أو الاجتماع أو النفس مفتاحًا لفهمها.

ولكن ما *الكافكاوية*؟

فلنحاول وصف بعض مظاهرها:

أولاً:

واجه المهندس سلطة لها طابع متاهة بلا حدود. لن يبلغ أبدًا نهاية دهاليزها اللانهائية، ولن ينجح أبدًا في العثور على من صاغ الحكم القاطع. فهو إذن في الوضع ذاته الذي وجد فيه نفسه جوزيف ك. في مواجهة المحكمة أو المسّاح ك. في مواجهة القصر. إنهم جميعًا في وسط عالم واحد، وهذا العالم عبارة عن مؤسسة متاهية هائلة لا يستطيعون عنها فكاكًا، ولا يستطيعون فهمها.

غالبًا ما عرّى الروائيون، قبل كافكا، المؤسسات بوصفها ساحات تتصارع فيها المصالح الشخصية أو الاجتماعية. أما لدى كافكا، فالمؤسسة آلية تخضع لقوانينها الذاتية التي وضعها مجهول في زمن غير معلوم، وهي قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية، وبالتالي فهي قوانين غامضة.

ثانيًا:

يشرح عمدة القرية لـــ "ك" بالتفصيل، في الفصل الخامس من رواية *القصر*، قصة ملفه الطويلة. فلنوجزها: منذ عشر سنوات تلقت البلدية اقتراحًا من القصر بتعيين مسّاح في القرية. لكن جواب العمدة كان سلبيًا (فلا أحد بحاجة إلى مسّاح)، بيد أن الجواب ضلّ طريقه في مكتب آخر، وهكذا تضافرت ضروب عديدة من سوء التفاهم البيروقراطي خلال سنوات طوال، أدّت إلى أن ترسل ذات يوم، خطأ، دعوة إلى ك. للعمل كمسّاح في اللحظة التي كانت المكاتب المعنية بالأمر جميعًا في طريقها لتصفية الاقتراح القديم الذي غدا بلا موضوع. بعد رحلة شاقة، وصل ك. إذن إلى القرية خطأً. أكثر من ذلك: لما لم يكن هناك أيّ عالم آخر ممكن بالنسبة إليه سوى هذا القصر وهذه القرية، فإن وجوده كله ليس إلا خطأً.

يشبه الملف في العالم الكافكاوي الفكرة الأفلاطونية. إنه يمثل الواقع الحقيقي، في حين أن الوجود المادي للإنسان ليس إلا انعكاسًا معروضًا على شاشة الأوهام. والحقيقة، أن المسّاح ك. والمهندس البراجي ليسا إلا ظلّيْ ملفيْهما، لا بل إنهما أقلّ من ذلك بكثير: إنهما ظلا خطأ في ملف، أي أنهما ظلان لا يملكان حتى الحق في الوجود كظلين.

بيد أنه إذا لم تكن حياة الإنسان إلا ظلاً، وإذا كان الواقع الحقيقي موجودًا في مكان آخر، في مكان حصين، في اللاإنساني أو في الإنساني، فإننا ندخل دفعة واحدة في علم اللاهوت. والحق أنّ أوائل مفسري كافكا قد فسروا رواياته كما لو أنها حكايات دينية رمزية.

يبدو هذا التفسير لي باطلاً (لأنه يرى الرمز حيث كان كافكا يدرك أوضاعًا محسوسة من الحياة الإنسانية)، لكنه مع ذلك كاشف: فحيثما تواجه السلطة تحديًا تنتج آليًا لاهوتها الخاصّ بها؛ وحيثما تتصرف كإله تستثير نحوها مشاعر دينية. في هذه الحالة يمكن، آنئذ، وصف العالم بمفردات لاهوتية.

لم يكتب كافكا حكايات دينية رمزية، لكن *الكافكاوية* (في الحياة الواقعية والتخييلية) لا تنفصل عن مظهرها اللاهوتي (أو بالأحرى: *اللاهوتي المزيف*).

ثالثًا:

لا يستطيع راسكولينكوف تحمّل عبء شعوره بالذنب. ولكي يستريح، يرضى طواعية بالعقاب. إنه الوضع المعروف الذي *تبحث فيه الخطيئة عن عقاب*.

أما لدى كافكا فالمنطق معكوس؛ إذ لا يعرف المُعَاقَبُ سبب عقابه. وتبلغ عبثية العقاب درجة لا يستطيع المتهم معها تحمّله فيودّ، كي ما يستريح، أن يعثر على تبريرٍ لعقابه: *العقاب هنا يبحث عن الخطيئة*.

لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة. وهذا العقاب يطالب بالجريمة التي لم تُقترف بعد؛ فالمهندس الذي اتهم بالهجرة ينتهي إلى أن يهاجر بالفعل. *لقد عثر العقاب أخيرًا على الخطيئة*.

يقرر ك. في الفصل السابع من القضية، باعتباره لا يعرف التهمة الموجهة إليه، أن ينظر في حياته كلها، وفي ماضيه كله "حتى في أقلّ تفاصيلهما أهمية". لقد بدأت آلة "الشعور الذاتي بالذنب" بالعمل. *والمتهم يبحث عن خطيئته*.

ذات يوم تتلقى آماليا رسالة فاحشة من موظف في القصر. تشعر بالاعتداء عليها فتمزق الرسالة. لم يكن القصر بحاجة لكي يندد بسلوك آماليا الأرعن. فالخوف (وهو ذات الخوف الذي رآه المهندس في عينيْ سكرتيرته) يؤثر تلقائيًا. وهكذا بات الناس جميعًا يتفادون أسرة آماليا كما لو أنها مصابة بالطاعون، من دون أيّ أمر أو إشارة واضحة من القصر بهذا المعنى.

يريد والد آماليا أن يدافع عن أسرته، لكنه يواجه صعوبة تتجلى لا في عدم العثور على مؤلف الحكم، بل في أن الحكم نفسه غير موجود!... إذ لكي يستأنف المرء حكمًا، أو لكي يطلب العفو، فلا بدّ أولاً من أن يكون محكومًا! وهكذا يتوسل الوالد إلى القصر كيما يعلن عن جريمة ابنته. ليس من الممكن الاكتفاء إذن بالقول هنا إنّ العقاب يبحث عن الخطيئة. ففي هذا العالم اللاهوتي المزيّف، يتوسل المعاقب كي ما يعترف به مذنبًا.

يحدث غالبًا ألا يتمكن أحد سكان براغ اليوم[١] من العثور على أيّ عمل إذا ما غُضِبَ عليه. فيطلب عبثًا، شهادة تتضمن إشارة إلى اقترافه خطأ ما، وأنّه، بسبب ذلك، ممنوع من العمل. لكنه يعجز عن الحصول على مثل هذا الحكم. ولما كان العمل في براغ واجبًا نصّ عليه القانون، فإنه ينتهي إلى أن يُتّهمَ بالطفيلية، وهذا يعني أنه يُذنِبُ بتخليص نفسه من العمل. العقاب هنا يجد الخطيئة.

(١) من الطبيعي أن القارئ يدرك أن كلمة اليوم تشير إلى التاريخ الذي كتبت فيه هذه المقالة، أي قبل انهيار الحكم الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا. (المترجم)

رابعًا:

تبدو حكاية المهندس البراجي هذه حكاية مضحكة، مزحة تستثير الضحك.

رجلان من عامة الناس (لا "مفتشين" كما تحملنا على الظن الترجمة الفرنسية)، يُفاجئان ذات صباح جوزيف ك. في سريره، ويُعلنان له أنه موقوف، ويأكلان فطوره. ولما كان ك. موظفًا شديد الانضباط فإنه، بدلاً من طردهما من شقته، يُدافع عن نفسه مطولاً أمامهما وهو في ثياب نومه. عندما قرأ كافكا لأصدقائه الفصل الأول من *القضية* ضحك الجميع، بما فيهم المؤلف. لقد كانوا على حق في ضحكهم؛ فالكوميديا لا تنفصل عن جوهر *الكافكاوية* نفسها.

لكن ارتياح المهندس عندما يعرف أن حكايته كوميدية سيكون ارتياحًا شديد الرداءة؛ إذ يجد نفسه سجين مزحة حياته الخاصة، كما تجد السمكة نفسها سجينة قارورة؛ إنه لا يرى ذلك مضحكًا. والحق، إن المزحة ليست مضحكة إلا في نظر الذين يقفون *أمام* حوض السمك؛ بالمقابل، تصحبنا *الكافكاوية* إلى داخل، إلى أحشاء المزحة، إلى *رعب الكوميدي*.

لا يمثل الكوميدي في عالم *الكافكاوية* لحنًا مضادًا للتراجيدي (التراجيكوميدي) كما هو الأمر لدى شكسبير؛ فهو لا يوجد هنا ليجعل من التراجيدي أكثر قابلية للتحمّل بفضل خفة اللهجة؛ إنه *لا يرافق* التراجيدي، بل *يحطمه في المهد* حائلاً بذلك بين الضحايا وبين السلوى الوحيدة التي يسعهم أن يأملوها: سلوى أن يجد الضحايا أنفسهم في عظمة (العظمة الحقيقية أو المفترضة) التراجيديا. لقد خسر المهندس وطنه، وضحك كل المستمعين.

٣

ثمة مراحل في التاريخ تشبه فيها الحياة روايات كافكا.

ما أكثر المرات التي سمعت فيها الناس، عندما كنت لا أزال أعيش في براج، يطلقون على مقر سكرتاريا الحزب (وهي دار بشعة المعمار، أقرب إلى الحداثة) اسم "القصر"، وما أكثر المرات التي سمعت فيها الناس يطلقون على المسؤول الثاني في الحزب (الرفيق هندريش)، اسم كلامْ (وهو اسم جميل لا سيما وأن كلمة KLAM تعني في اللغة التشيكية "سرابًا" أو "خدعة").

سُجن الشاعر (س)، وهو من كبار الشخصيات الشيوعية، إثر محاكمة استالينية في الخمسينيات. فكتب في سجنه ديوان شعر صرّح فيه بإخلاصه للشيوعية رغم كل المصائب التي حلّت به. لم يكن ذلك جبنًا؛ إذ رأى الشاعر في إخلاصه (إخلاصه لجلاديه) علامة فضيلته واستقامته. وقد أطلق عليه البراجيون عندما علموا بذلك وبشيء من السخرية: اعتراف جوزيف ك. بالجميل!

كانت الصور والأوضاع وحتى الجمل الدقيقة المستخلصة من روايات كافكا تؤلف جزءًا من الحياة في براج.

ربما حملنا قولنا ذلك على أن نستنتج ما يلي: إذا كانت صور كافكا حيّة في براج، فلأنها كانت تتنبأ بالمجتمع الشمولي.

لكن هذا القول يحتاج إلى تصحيح: إن *الكافكاوية* ليست مصطلحًا سوسيولوجيًا أو سياسيًا. لقد فُسِّرت روايات كافكا بوصفها نقدًا للمجتمع الصناعي، وللاستغلال، وللاستغراب، وللأخلاق البورجوازية، وبإيجاز للرأسمالية. لكننا لا نعثر في عالم كافكا على أيّ شيء تقريبًا مما تنطوي عليه الرأسمالية: ليس فيه المال أو سلطته، ولا التجارة، ولا الملكية والملاك، ولا صراع الطبقات.

كما أن *الكافكاوية* لا تستجيب أيضًا لتعريف الشمولية. فليس في روايات كافكا الحزب، ولا الأيديولوجية ومفرداتها، ولا السياسة، ولا الشرطة، ولا الجيش.

يبدو أن *الكافكاوية* تمثل إذن، بالأحرى، قوة كامنة أولية في الإنسان وعالمه. وهي قوة كامنة غير محددة تاريخيًا، ترافق الإنسان حتى الأبد تقريبًا.

ولكن هذا التدقيق لا يلغي السؤال: كيف يمكن أن تمتزج روايات كافكا مع الحياة في براج، وكيف يمكن أن تعتبر الروايات نفسها في باريس بوصفها التعبير الغامض عن عالم المؤلف الذاتي حصرًا؟ هل يعني ذلك أن القوة الكامنة للإنسان وعالمه التي يطلق عليها *كافكاوية*، تتحول إلى مصائر محسوسة على نحو أسهل في براج منه في باريس.

هناك نزعات في التاريخ الحديث تنتج *الكافكاوية* في البعد الاجتماعي الكبير: التركيز المتدرج للسلطة التي تنزع نحو الاستئلاه: تحوُّل النشاط الاجتماعي إلى بيروقراطية؛ مما يجعل من المؤسسات كلها *متاهات بلا حدود*؛ ومن ثمّ محو شخصية الفرد الذي ينتج عن هذا التحوّل.

لقد أوضحت الدول الشمولية، بوصفها تركيزًا أقصى لهذه النزعات، العلاقات الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية، لكننا إذا كنا لا نعرف في الغرب أن نرى هذه العلاقات؛ فليس لأن المجتمع الذي يوصف على أنه ديمقراطي أقل كافكاوية من مجتمع براج اليوم فحسب، بل لأننا فقدنا هنا، في ما يبدو لي، معنى الواقع بشكل قطعي.

ذلك أن المجتمع الموصوف بالديمقراطي يعرف هو الآخر أيضًا العملية التي تُشيِّئ الفرد، وتجعل المجتمع بيروقراطيًا؛ لقد غدا الكوكب كله مسرحًا لهذه العملية. وإذا كانت روايات كافكا هي التعبير الخيالي والشعري عن هذه العملية، فإن الدول الشمولية هي تعبيرها النثري والماديّ.

ولكن لماذا كان كافكا أول روائيٍّ يُدرك هذه النزعات، التي لم تظهر مع ذلك على مسرح التاريخ إلا بعد موته؟

٤

إذا شئنا ألا نستسلم لإغراء الخرافات والأساطير، فإننا لن نعثر على أثر مهمّ لمصالح فرانز كافكا السياسية، وبهذا المعنى تميّز عن كل أصدقائه البراجيين، من ماكس برود وفرانز فيرفيل وإيجون إرفين كيش، إلى جميع الطلائع التي كانت بزعمها معرفة وجهة التاريخ تسعد بذكر وجه المستقبل.

كيف حدث إذن أن يكون بوسعنا أن نتلقى اليوم لا عمل هؤلاء، بل عمل رفيقهم المتوحّد، المنطوي على نفسه، المنكبّ على حياته وفنه، بوصفه نبوءة اجتماعية سياسية، محرّمة ــ بسبب ذلك ــ في جزء كبير من العالم؟

فكرت ذات يوم بهذا السرّ بعد أن حضرت مشهدًا صغيرًا لدى صديقة قديمة لي. لقد اعتقلت هذه المرأة خلال المحاكمات الاستالينية في براج عام ١٩٥١، وأدينت بسبب جرائم لم ترتكبها. وقد وجد مئات الشيوعيين في تلك الحقبة أنفسهم في وضعها. كانوا قد تماهوا طوال حياتهم كليًا في حزبهم. وعندما صار هذا الحزب هو من يتهمهم، قبلوا، على غرار جوزيف ك.، "النظر في حياتهم الماضية حتى في أدقّ التفاصيل" كي يعثروا على الخطأ المستور، وكي يعترفوا، في النهاية، بجرائم وهمية. بيد أن صديقتي نجحت في أن تنقذ حياتها لأنها رفضت، بفضل شجاعتها الخارقة، أن تخضع شأن رفاقها وشأن الشاعر (س) لعملية "البحث عن خطيئتها". وبما أنها رفضت، بذلك، مساعدة جلاديها، فقد صارت غير صالحة للاستعمال في المشهد الأخير من المحاكمة. وهكذا حُكمَ عليها بالسجن المؤبد بدلاً من الإعدام. وبعد خمسة عشر عامًا أُفرج عنها وأُعيد لها الاعتبار.

اعتقلت هذه المرأة في الوقت الذي كان فيه طفلها يبلغ من العمر عامًا واحدًا. وعندما خرجت من السجن كان ابنها قد بلغ من العمر ستة عشر عامًا، فاستطاعت آنئذٍ أن تتمتع بسعادة العيش معه في عزلة متواضعة. لا شك أن ارتباطها العاطفي به كان مفهومًا. وعندما ذهبتُ ذات يوم لرؤيتها كان ولدها قد بلغ

السادسة والعشرين من عمره. وجدتُ الأمّ تبكي ضيقًا وانزعاجًا، ولم يكن هناك سبب حقيقي لبكائها فعلاً: كان الابن قد استيقظ صباحًا متأخرًا أو شيئًا من هذا القبيل. قلتُ للأم: "لمَ تغضبين لمثل هذه السخافة؟ هل هذا سبب كاف للبكاء؟ إنك تبالغين!".

وبدلاً من الأم أجابني الابن: "لا، إن أمي لا تبالغ. إن أمي امرأة ممتازة وشجاعة؛ فقد قاومت حيث فشل الناس جميعًا في المقاومة. وهي تريدني أن أصير رجلاً شريفًا. حقًا، لقد استيقظت متأخرًا جدًا، لكن ما تؤاخذني عليه أمي شيء أكثر عمقًا. إنه سلوكي، سلوكي الأناني. أودّ أن أصير ما تريد أمي أن أصيره. وإني لأعدها بذلك أمامك".

إن ما لم ينجح الحزب في تحقيقه مع الأم، نجحت الأم بتحقيقه مع الابن. فقد أرغمته على التماهي في هذا الاتهام السخيف، أرغمته على الذهاب "للبحث عن خطئه" وعلى الاعتراف به علنًا. شهدت، مذهولاً، هذا المشهد من محاكمة ستالينية صغيرة، وفهمت دفعة واحدة أن الآليات النفسية التي تتحكم بالأحداث التاريخية الكبرى (والتي تبدو خارقة ولا إنسانية) هي نفسها التي تتحكم بالأوضاع الحميمة (العادية والمفرطة في إنسانيتها).

٥

توضح الرسالة الشهيرة التي كتبها كافكا، والتي لم يرسلها لأبيه، على نحو ممتاز، أن كافكا قد استخلص من الأسرة ومن العلاقة بين الطفل وسلطة الأبوين المقدسة، معرفته *بتقنية الشعور بالذنب* التي صارت إحدى كبرى ثيمات رواياته. ففي قصة *الحكم*، وهي قصة شديدة الصلة بتجربة المؤلف العائلية، يتهم الأب ابنه ويأمره أن يُغرق نفسه. يقبل الابن ذنبه الخيالي، ويذهب ليلقي بنفسه في النهر طواعية شأن خَلَفِه فيما بعد، جوزيف ك. الذي سيذهب، بعد أن أدانته منظمة

غامضة، لذبح نفسه. يُفصح الشبه بين الاتهامين، والتجريمين، وتنفيذ الحكمين، عن الاستمرارية التي تربط في مبدع كافكا بين "الشمولية" العائلية الحميمة و"شمولية" رؤاه الاجتماعية الكبرى.

ينزع المجتمع الشمولي، ولا سيما في تجلياته القصوى، إلى مسح الحدود بين العام والخاص؛ وتُطالبُ السلطة التي تصير معتمة أكثر فأكثر أن تكون حياة المواطنين شفافة إلى أقصى حدّ. هذا المثل الأعلى الذي يتجلى في *حياة بلا أسرار* يتطابق والمثل الأعلى الذي يتجلى في أسرة نموذجية؛ فلا يحق للمواطن أن يخفي شيئًا أمام الحزب والدولة، شأن الطفل الذي لا يحق له أن تكون له أسراره في مواجهة أمه أو أبيه. والمجتمعات الشمولية تُبدي، في ما تروّجه عن نفسها، ابتسامة مثلى: فهي تريد الظهور بوصفها "أسرة كبيرة واحدة".

يُقالُ غالبًا إن روايات كافكا تعبر عن الرغبة الجامحة بالجماعة وبالاتصال الإنساني، ويبدو أن الكائن المقتلع من جذوره الذي كانه ك. لا هدف له إلا التغلب على لعنة عزلته. غير أن هذا التفسير ليس قولاً مكرّرًا أو اختصارًا للمعنى فحسب، بل هو مضادٌّ للمعنى أيضًا.

لم يكن المسّاح ك. على الإطلاق باحثًا عن الناس وحرارتهم، ولم يكن يريد أن يصير "إنسانًا بين الناس" شأن أوريست سارتر، بل كان يريد أن يكون مقبولاً لا من جماعة ما، بل من مؤسسة. ولكي يتوصل إلى ذلك عليه أن يدفع الثمن غاليًا: عليه أن يتخلى عن عزلته. وهذا هو جحيمه: إنه ليس وحيدًا على الإطلاق، فالمساعدان اللذان أرسلا من القصر يلاحقانه من دون توقف. فيشاركانه في أول ممارسة للحب له مع فريدا، ويجلسان على مبسط المقهى ليطلا على العشيقين، ومنذ تلك اللحظة، لم يعودا يغادران سريرهما.

لا لعنة العزلة، بل *العزلة المغتصبة*: هو ذا همُّ كافكا.

لمَ يكن جميع الناس يكفون عن إزعاج كارول روسمان؛ فهم يبيعون ثيابه، ويحرمونه صورة أبويه الوحيدة التي يمتلكها، وفي المهجع يلعب الملاكمة صبيان بالقرب من سريره، ويسقطان، من وقت إلى آخر فوقه، ويرغمه روبنسون ودولا مارش، وهما أزعران، على العيش معهما في بيتهما بحيث أن تنفس برونيلدا السمينة لا يزال يرنّ في أذنيه خلال نومه.

باغتصاب الحياة الخاصة إنما تبدأ أيضًا قصة جوزيف ك.: رجلان مجهولان يأتيان لاعتقاله وهو في سريره. ومنذ ذلك الحين، لم يعد يشعر بوحدته؛ فالمحكمة تلاحقه، وتراقبه، وتتحدث إليه، وتتلاشى حياته الخاصة شيئًا فشيئًا؛ إذ تبتلعها المنظمة الغامضة التي تنغص عليه عيشه.

إن النفوس الشاعرية التي تحب الدعوة إلى إلغاء سرّ وشفافية الحياة الخاصة، لا تحسب حسابًا للعملية التي تبدأها. وتشبه نقطة بداية الشموليّة نقطة البداية في رواية القضية؛ إذ يأتون إليك يفاجئونك في سريرك. يأتون إليك كما كان يحبُّ أبوك وأمك أن يفعلا.

كثيرًا ما نتساءل عما إذا كانت روايات كافكا عرضًا لأشد صراعات المؤلف شخصية وخصوصية، أم أنها وصف موضوعي لـــ"الآلة الاجتماعية"؟

لا تقتصر *الكافكاوية* على المجال الحميمي ولا على المجال العام؛ إنها تحتويهما معًا. والعام هو مرآة الخاص، في حين أن الخاص يعكس العام.

٦

فى أثناء حديثي عن الممارسات الاجتماعية الصغيرة التي تنتج *الكافكاوية*، فكرت، لا بالأسرة فحسب، بل كذلك بالمؤسسة التي قضى كافكا حياته كلها فيها: المكتب.

غالبًا ما فُسِّرَ أبطال كافكا بوصفهم تعبيرًا عن المثقف، لكن جريجور سامسا لا يمتلك أيّ شيء من شخصية المثقف. لم يكن لديه، عندما استيقظ وقد استحال صرصارًا، إلا همًّا واحدًا: كيف يسعه، وهو في هذه الحالة الجديدة، أن يصل المكتب من دون تأخر؟ لم يكن يدور في رأسه سوى طاعة النظام الذي عودته عليه مهنته: إنه مستخدم، *موظف*، وكل شخصيات كافكا كذلك، موظف تمَّ تصوره لا كنموذج سوسيولوجي (كما كان يمكن أن يكون عليه الحال لدى روائي كزولا) بل كإمكانية إنسانية، طريقة ابتدائية في الوجود.

ليس ثمة، في عالم الموظفين البيروقراطي، *أولاً*، أيّ مبادرة أو ابتكار أو حرية عمل؛ ثمة فقط الأوامر والقواعد: إنه *عالم الطاعة*.

ثانيًا، يقوم الموظف بجزء صغير من العمل الإداري الكبير الذي لا يعرف عن هدفه وآفاقه شيئًا: إنه *العالم الذي صارت فيه الحركات آليّة*، والذي لا يعرف الناس فيه ما يفعلون.

ثالثًا، لا يواجه الموظف إلا أسماء مجهولين وملفات: إنه *عالم المجردات*.

إن وضع رواية ما في عالم الطاعة، والآلية، والمجردات، كهذا العالم؛ حيث تقتصر المغامرة الإنسانية على الذهاب من مكتب إلى مكتب، هو ذا ما يبدو على تضادٍّ مع جوهر الشعر الملحمي ذاته. ومن هنا التساؤل: كيف نجح كافكا بتحويل هذه المادة الرمادية المضادة للشعر إلى روايات ساحرة؟

يمكننا العثور على الجواب في رسالة كتبها إلى ميلينا: "ليس المكتب مؤسسة غبيّة؛ إنه أقرب إلى العجيب منه إلى الغباء". تنطوي هذه الجملة على واحد من أكبر أسرار كافكا؛ فقد عرف أن يرى ما لم يره أيّ إنسان: لم يرَ الأهمية الرئيسية للظاهرة البيروقراطية بالنسبة إلى الإنسان ولِشرطِه ولمستقبله فحسب، بل رأى كذلك (وهو أشدّ ما يدهشنا) القوة الشعرية الكامنة التي ينطوي عليها الطابع الشبحي للمكاتب.

ولكن ماذا تعني جملة: المكتب أقرب إلى العجيب؟...

يمكن للمهندس البراجي أن يفهمها: لقد قُذِفَ به خطأً في ملف إلى لندن؛ وهكذا ضلَّ في براج كشبح حقيقي، بحثًا عن الجسد الضائع، في حين كانت تبدو له المكاتب التي يزورها *متاهة بلا حدود*، آتية من *ميثولوجيا مجهولة*.

وبفضل عالم العجيب الذي عرف أن يراه في العالم البيروقراطي، نجح كافكا بتحقيق ما كان يبدو مستحيل التصور قبله: تحويل مادة مضادة للشعر بشكل عميق، أي مادة المجتمع البيروقراطي، إلى شعر عظيم للرواية، تحويل قصة مبتذلة، قصة إنسان لا يستطيع الحصول على الوظيفة الموعودة (وهي في الحقيقة قصة *القصر*) إلى أسطورة، إلى ملحمة، إلى جمالٍ لا نعرف له مثيلاً من قبل.

فبعد أن وسّع من ديكور المكاتب لتستوعب أبعاد العالم الهائلة، توصل كافكا، من دون أن يسعه الانتباه إلى ذلك، إلى الصورة التي تسحرنا بشبهها مع المجتمع الذي لم يعرفه أبدًا، والذي هو مجتمع البراجيين اليوم.

الواقع أن الدولة الشمولية ليست إلا إدارة كبرى وحيدة؛ إذ لما كان كلّ العمل فيها حكوميًا، فإن الناس فيها، أيًا كانت المهنة التي يمارسونها، يصيرون *مستخدمين*. فالعامل لا يعود عاملاً، والقاضي لا يعود قاضيًا، والتاجر لا يعود تاجرًا، والكاهن لا يعود كاهنًا، إنهم جميعًا موظفو الدولة. يقول الكاهن لجوزيف ك. في الكاتدرائية: "إنني أنتمي إلى المحكمة". كذلك فإن المحامين، لدى كافكا، يخدمون المحكمة. لن يُدهِش ذلك أيّ براجيّ اليوم؛ إذ لن يكون الدفاع عنه أفضل من الدفاع عن ك؛ فمحاموه ليسوا في خدمة المتهمين، بل في خدمة المحكمة.

٧

في قصيدة تتألف من مائة رباعية تحاول الكشف ببساطة شبه طفولية عن كلّ ما هو خطير ومعقد، يكتب الشاعر التشيكي الكبير:

لا يخترع الشعراء القصائد

فالقصيدة موجودة في مكان ما، هناك

منذ زمن طويل جدًا، هي هناك

ولا يفعل الشاعر شيئًا سوى أن يكشف عنها.

تعني الكتابة بالنسبة إلى الشاعر إذن تحطيم الحاجز الذي يختفي وراءه في الظل شيءٌ ما لا يتغيّر "القصيدة". لذلك (بفضل هذا الكشف المدهش والمفاجئ) تتقدم إلينا "القصيدة" أولاً بوصفها انبهارًا.

قرأت *القصر* للمرة الأولى عندما كان لي من العمر أربعة عشر عامًا. ولن يُسعدني هذا الكتاب إلى هذا الحدّ أبدًا، رغم أن المعرفة الواسعة التي ينطوي عليها (كلّ المضمون الحقيقي *للكافكاوية*) كانت بالنسبة لي غير مفهومة آنئذٍ: لقد كنت مبهورًا.

وفيما بعد، ألِفَ نظري نور "القصيدة"، وبدأتُ برؤية ما بهرَ تجربتي المعيشة الشخصية؛ ومع ذلك فقد كان النور باقيًا هناك.

يقول جان سكاسيل: تنتظرنا "القصيدة" من دون تغيير "منذ زمن طويل جدًا"، لكن أليس اللاتغيّر في عالم متغيّرٍ باستمرار وهمًا محضًا؟

لا. كلّ وضع هو من صنع الإنسان، ولا يمكن أن ينطوي إلا على ما ينطوي عليه الإنسان؛ من الممكن أن نتخيّل أن هذا الوضع موجود (هو وميتافيزيقاه) "منذ زمن طويل جدًّا"، بوصفه إمكانية إنسانية.

ولكن ما الذي يمثّله في هذه الحالة التاريخ (الذي يتغيّر) بالنسبة إلى الشاعر؟

من الغريب أن التاريخ يوجد، في نظر الشاعر، في موقف يوازي موقفه الخاص: *إنه لا يخترع، بل يكتشف*؛ فهو يكشف بالأوضاع المستحدثة من هو الإنسان، وما هو فيه "منذ زمن طويل جدًّا"، وما إمكانياته؟!

إذا كانت القصيدة موجودة هناك أصلاً، فمن غير المنطقي أن نضفي على الشاعر قدرة *التنبؤ*؛ لا. إنه "لا يفعل شيئًا سوى أن يكشف" إمكانية إنسانية (هذه "القصيدة" التي هي هناك "منذ زمن طويل جدًّا")، والتي سيكشف عنها التاريخ بدوره، ذات يوم.

لم يتنبأ كافكا، وإنما رأى فقط ما هو موجود "في مكان ما هناك". لم يكن يعرف أنّ رؤيته كانت أيضًا رؤية مسبقة. لم يكن ينوي تعرية نظام اجتماعي ما، وإنما سلط الضوء على الآليات التي كان يعرفها بفضل الممارسة الحميمة والاجتماعية الدقيقة للإنسان، من دون أن يخطر على باله أن التحوّل اللاحق للتاريخ سوف يدفع بها إلى مقدمة مسرحه الكبير.

كلّ هذه التجارب التي قام بها التاريخ في أنابيب مختبراته الهائلة: أي نظرة السلطة المغناطيسية المنوّمة والبحث اليائس عن الخطأ والإبعاد والقلق من الإبعاد والحكم بالامتثالية، والطابع الشبحي للواقع والواقع السحري للملف والاغتصاب المستمر للحياة الخاصة...إلخ، كان كافكا قد قام بها (قبل سنوات من ذلك) في رواياته.

سيحتفظ لقاء العالم الحقيقي للدول الشمولية مع "قصيدة" كافكا دومًا بشيء غامض، وسيشهد على أن فعل الشاعر، في جوهره، عسيرٌ على الحساب، كما أنه

غريب؛ فالفحوى الاجتماعية والسياسية و"التنبؤية" الهائلة لروايات كافكا تكمن على وجه الدقة في "عدم التزامها"، أي في استقلاليتها الكليّة إزاء كل البرامج السياسية والمفاهيم الأيديولوجية والتنبؤات المستقبلية.

والحقيقة أنه إذا "التزم" الشاعر بخدمة حقيقة معروفة سلفًا (حقيقة تمنح نفسها بنفسها ونجدها "أمامنا، هناك" بدلاً من البحث عن "القصيدة" المختفية "في مكان ما، هناك"، فإنه يتخلى بذلك عن رسالة الشعر الحقة. ولا يهمّ آنئذ أن تسمى الحقيقة المتصورة سلفًا ثورةً أو انشقاقًا، إيمانًا مسيحيًا أو إلحادًا، أن تكون أكثر عدلاً أو أقلّ عدلاً. إنّ الشاعرَ الذي يخدم حقيقة أخرى غير تلك التّي *تنتظر اكتشافها* (والتي هي انبهار) شاعرٌ مزيّف.

إذا كنت أتمسك بتراث كافكا بمثل هذه الحماسة، وإذا كنت أدافع عنه كما لو أنه تراثي الشخصي، فليس ذلك لأنني أعتقد بفائدة تقليد ما يستحيل تقليده (واكتشاف *الكافكاوية* مرة أخرى)، وإنما بسبب هذا المثل الرائع من *الاستقلالية الجذرية* للرواية (للشعر الذي هو الرواية). بفضلها تحدث فرانز كافكا عن شرطنا الإنساني (على النحو الذي تجلّى عليه في عصرنا)، بطريقة لا يستطيع بها أيّ تفكير سوسيولوجي أو سياسي أن يحدثنا مثله عنه.

الجزء السادس

سبع وسبعون كلمة

خلال عامي ١٩٦٨ و١٩٧٩، تُرجمت رواية "المزحة" إلى كل اللغات الأوروبية. ولكن، يا للمفاجأة! في فرنسا، أعاد المترجم كتابة روايتي مزخرفًا أسلوبي. وفي إنجلترا، قصّ الناشر كل المقاطع التأملية، واستبعد الفصول الموسيقية، وغيّر نظام الأجزاء، وأعاد تأليف الرواية. وفي بلد آخر، التقيت مترجمي، لكنه لا يعرف كلمة تشيكية واحدة. "كيف ترجمت إذن؟" ويجيب: "بقلبي"، ويطلعني على صورتي التي أخرجها لي من حافظة أوراقه. كان من اللطف بحيث إني كدت أصدق أن بوسعنا فعلاً أن نترجم بفعل تواصل القلوب. بالطبع، كان الأمر أكثر سهولة؛ فقد ترجم انطلاقًا من النص الفرنسي مثلما فعل المترجم في الأرجنتين. وفي بلد آخر: تمت الترجمة من اللغة التشيكية. أفتح الكتاب وأقع بالصدفة على مونولوج هيلينا، لأرى أن الجمل الطويلة لديّ قُسّمت إلى عديد من الجمل البسيطة... لقد تركت الصدمة التي سببتها ترجمات رواية "المزحة" أثرًا في نفسي لا يمحي، لاسيما وأن التراجم تمثل بالنسبة لي، أنا الذي لم يعد يُقرأ عمليًا من قبل الجمهور التشيكي، كلّ شيء. ولذلك قررت منذ سنوات أن أعيد النظر في كل الطبعات الأجنبية لكتبي. ولم يتم ذلك من دون صراع ولا من دون تعب؛ فقد احتلت قراءة ومراقبة ومراجعة رواياتي القديمة والجديدة باللغات الثلاث أو الأربع التي أعرف القراءة فيها حقبة كاملة من حياتي...

إنّ المؤلف الذي يغامر في السهر على ترجمات رواياته يركض وراء عدد من الكلمات لا يحصى كالراعي وراء قطيع من الغنم المتوحشة: إنسان حزين في نظره، مضحكٌ في نظر الآخرين. وأكاد أشعر أن صديقي بيير نورا، مدير مجلة لوديبا Le Débat قد أحسّ بالطابع الساخر على نحوٍ محزن لوجودي كراعٍ! فقال لي ذات يوم محاولاً مواساتي: "انسَ آلامك، واكتب بالأحرى شيئًا لمجلتي. لقد أجبرتك الترجمات على أن تفكر بشأن كل واحدة من كلماتك. اكتب إذن قاموسك الشخصي، قاموس رواياتك، كلماتك الجوهرية، كلماتك الإشكالية، وكلماتك المفضلة..."

ولقد فعلت ذلك.

مثل (Aphorisme): من الكلمة اليونانية Aphorismos التي تعني "تعريف" مَثَل: شكل شعري من التعريف. (انظر: تعريف).

انتعظ (Bander): "وضع جسده حدًّا لمقاومته السلبية؛ كان إدوار متأثرًا." (غراميات مرحة). توقفت مائة مرة مساءً أمام هذه الكلمة: متأثرًا، باللغة التشيكية، كان إدوار "مستثارًا". لكن لم تكن كلمة "متأثرًا" ولا كلمة "مستثارًا" ترضيني. ثم، فجأة، وجدتُ ما أريد؛ كان يجب القول: "لقد انتعظ إدوار!" لِمَ لمْ تخطر هذه الفكرة البسيطة في ذهني من قبل؟ لأنه لاوجود لهذه الكلمة باللغة التشيكية. ياللعار: فلغتي الأم لا تعرف الانتعاظ! وبدل "انتعظ" يجد التشيكيون أنفسهم مرغمين على القول: "لقد انتصب". صورة لطيفة لكنها لطيفة نسبيًا. ومع ذلك فقد منحت هذا التعبير الشعبي الجميل: "كانوا هناك، واقفين، كما لو كانوا أزبابًا". وهو ما يعني في الذهن التشيكي الشكّاك: كانوا هناك واقفين، دهشين، مرتبكين، مضحكين.

جمال (Beauté) (ومعرفة): الذين قالوا مع بروخ إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية قد نوقضوا بالصدى المعدني لكلمة "معرفة" الغارقة في علاقاتها مع العلوم. لا بدّ إذن من أن نضيف: كل جوانب الوجود التي تكتشفها الرواية، إنما تكتشفها بوصفها جمالاً. لقد اكتشف الروائيون الأوائل المغامرة، وإنما بفضلهم إذا بدت لنا المغامرة في حدّ ذاتها جميلة وإذا رغبناها. وصف كافكا وضع الإنسان المحاصر على نحو مأساوي، واختصم نقاده في الماضي كثيرًا حول مسألة ما إذا كان مؤلفهم قد ترك لنا أم لم يترك أي أمل. لا، لا أمل، شيء آخر. فحتى هذا الوضع الذي لا يُطاق يكتشفه كافكا بوصفه جمالاً غريبًا، أسود. الجمال، هو آخر انتصار ممكن للإنسان الذي لم يعد له أمل. جمال الفن: نور ما لم يُقَلْ من قبل يُضاء فجأة. هذا النور الذي يغمر بعض الروايات الكبرى لا يتوصل الزمن إلى إطفائه؛ لأنه لما كان الوجود البشري منسيًّا باستمرار من قبل الإنسان؛ فلن تستطيع اكتشافات الروائيين، على قدمها، أن تكف عن إدهاشنا أبدًا.

حماقة (Bétise): "قُبَيْلَ سنة من وفاة والدي، كنا نتنزه معًا كعادتنا... وبقدر ما كان الناس حزينين بقدر ما كانت مكبرات الصوت تعزف من أجلهم [...] توقف أبي، ورفع عينيه نحو الآلة التي كان الصوت يصدر عنها، وشعرت أنه كان يريد أن يُسِرَّ إليَّ بشيء شديد الأهمية. قال ببطء وألم: (حماقة الموسيقى)" (*كتاب الضحك والنسيان*).

كنا، فرانسوا كيرل مترجمي الفرنسي (الممتاز) وأنا، قد اخترنا في البدء "بلاهة الموسيقى!idiotie de la musique". لكن كلمة البلاهة كلمة عدوانية وانفعالية ومهينة. يجب أن نقول: حماقة؛ ذلك أنها ملاحظة دقيقة، غير انفعالية، تشرحها الجمل التي تلت كلمات أبي: "أعتقد أنه كان يريد أن يقول لي إنه توجد حالة أصلية للموسيقى. حالة تسبق تاريخها، حالة ما قبل أول تساؤل، ما قبل أول

تأمل، ما قبل أول لعبة مع دافع أو ثيمة. في هذه الحالة الأولى للموسيقى (الموسيقى من دون فكر) تتعكس الحماقة الملازمة للكائن البشري".

هناك لغات أخرى لا يمكن ترجمة كلمة "الحماقة" إليها إلا بكلمات عدوانية: قماءة، غباء، عتّه، ...إلخ. كما لو أنّ الحماقة شيء استثنائي، عجز، شيء غير عادي، لا "الحالة الملازمة للكائن البشري".

مُزْرَقّ (Bleuté): لا يعرف أيّ لون آخر هذا الشكل اللغوي من الحنان. كلمة نوفالسية (نسبة إلى نوفاليس). "الموت بحنان مزرق كاللاكائن" (***كتاب الضحك والنسيان***).

حروف الطباعة (Caractères): تُطبعُ الكتب بحروف طباعية caractèr، تزداد صغرًا بالتدريج. أتصور نهاية الأدب: شيئًا فشيئًا، ومن دون أن ينتبه إلى ذلك أيّ شخص، تتقلص الحروف/الآداب lettres [1] حتى تصير غير مرئية كليًّا.

أخفى (Celer): ربما كان السحر الذي ينطوي عليه هذا الفعل في نظري يعود إلى الكلمة التي سأعمد إلى جعلها تتشارك معه في الصدى: ختم (Sceller) أخفى = ختم من دون خاتم، أخفى الشيء من خلال ختمه، ختم على الشيء لإخفائه.

---

[1] الكلمة الفرنسية المستخدمة هنا لتدل على الحروف يمكن أن تدل أيضًا على الآداب.

برنيطة (Chapeau): شيء ساحر. أتذكر حلمًا: صبيّ في العاشرة من عمره على حافة مستنقع، وعلى رأسه برنيطة كبيرة سوداء. يلقي بنفسه في الماء، ثم يسحب منه بعد غرقه. لا يزال يضع دومًا على رأسه هذه البرنيطة السوداء.

في بيته (Chez-soi): تعني هذه الكلمة باللغة التشيكية Domov وباللغة الألمانية Heim وباللغة الإنجليزية Home : المكان الذي توجد فيه جذوري، والذي أنتمي إليه. ولا تحدد الحدود الطوبوجرافية إلا بقرار يصدر عن القلب؛ إذ يمكن أن يكون المقصود غرفة واحدة، أو منظر، أو بلد، أو العالم كله. إن كلمة Das Heimفي الفلسفة الألمانية الكلاسيكية: العالم الإغريقي القديم. يبدأ النشيد الوطني التشيكي بهذا البيت: "أين يقع دوموفي؟"، ونترجم الكلمة بالفرنسية (أو بالعربية): "أين يقع وطني؟" لكن الوطن شيء آخر: إنه المعنى السياسي، والحكومي لكلمة دوموف. الوطن، كلمة ذات كبرياء. في حين أنّ Das Heim كلمة شاعرية. بين الوطن والمأوى (منزلي المحسوس ... الخاص بي) تنطوي اللغة الفرنسية (الحساسية الفرنسية) على نقص. ولا يمكننا تفاديه إلا إذا أضفينا على كلمة *في بيته* وزن كلمة كبيرة. (انظر لازمة).

متعاون (Collabo): تكشف الأوضاع التاريخية دائمًا عن الإمكانات الثابتة للإنسان، وتسمح لنا بتسميتها. وهكذا فإن كلمة التعاون اكتسبت خلال الحرب ضد النازية معنى جديدًا: أن يضع المرء نفسه طواعية في خدمة سلطة قذرة. مفهوم أساسي! كيف استطاعت البشرية أن تعيش من دونه حتى عام ١٩٤٤؟ ما إن عُثِرَ على الكلمة حتى انتبهنا تدريجيًا إلى أن نشاط الإنسان ينطوي على طابع التعاون، ويجب أن يُطلقَ على كل الذين يمجدون الضجيج الإعلامي، والابتسامة البلهاء في

الدعايات، ونسيان الطبيعة، والفضول الذي رفع إلى مستوى الفضيلة، *المتعاونين مع الحديث*.

هزلي (Comique): عندما يمنحنا المأساوي وهم العظمة الإنسانية، فإنه يحمل لنا شيئًا من المواساة. أما الهزلي فهو أكثر قسوة؛ إذ يكشف لنا بعنف عن افتقار كل شيء للمعنى. أفترض أن كل الأشياء الإنسانية تنطوي على جانب هزلي يُعترف به في بعض الحالات ويُقبَلُ ويُستَغلُّ، وفي بعض الحالات الأخرى يُحْجب. إن عباقرة الهزل الحقيقيين ليسوا من يضحكوننا أكثر، بل الذين يكشفون عن *مناطق مجهولة من الهزل*. لقد اعتبر التاريخ دومًا بوصفه أرضية جدّيّة حصرًا. في حين أن هناك الهزل المجهول للتاريخ، مثلما يوجد هزل الجنس (الذي يصعب قبوله).

ينساب (Couler): يصف شوبان في رسالة له إقامتّه في إنجلترا. كان يعزف في القاعات، وتعبر السيدات دومًا عن افتتانهن بالجملة نفسها: "آه، ما أجمل ذلك! إنه ينساب كالماء!"، وكان شوبان يسخط من ذلك شأني كلما سمعت أحدهم يُقيِّمُ ترجمة بالصيغة نفسها: "إنها تنساب بصورة جيدة" أو كذلك: "تكاد نحسب أنه مكتوب من قبل كاتب فرنسي". ولكن من الرداءة أن تقرأ همنجواي بوصفه كاتبًا فرنسيًا؛ إذ لا يمكن تصور أسلوبه لدى كاتب فرنسي! يقول روبرتو كالاسو، ناشري الإيطالي: إننا نتعرف على الترجمة الجيدة لا من خلال سلاستها، بل من خلال كل هذه الصيغ الغريبة والجديدة التي كان للمترجم الشجاعة في أن يحافظ عليها ويدافع عنها.

غسق "ودراجاتي" (Crépuscule et vélocipédiste): "...دراجاتي (بدت له هذه الكلمة جميلة كالغسق)..." (*الحياة هي في مكان آخر*). يبدو لي هذان الاسمان سحريين لأنهما شديدا العراقة. فكلمة الغسق Crepusculum الأثيرة على الشاعر أوفيد. وكلمة الدراجة Vélocipède القادمة إلينا من البدايات البعيدة والسانجة للعصر التقني.

تعريف (Définition): يدعم النسيج التأملي للرواية غالبًا دعامات بعض الكلمات المجردة؛ فإذا لم أرد أن أقع في الموجة التي يظن فيها كل الناس أنهم فهموا كل شيء من دون أن يفهموا شيئًا، فعليَّ ألاَّ أختار هذه الكلمات بمنتهى الدقة فحسب، بل أن أعرفها وأعيد تعريفها. (انظر: حماقة، قدر، حدود، هشاشة، غنائية، خانَ.) ليست الرواية - فيما يبدو لي - إلا متابعة طويلة لبعض التعريفات الهاربة.

قدر (Destin): تأتي اللحظة التي تنفصل فيها صورة حياتنا عن حياتنا ذاتها وتصير مستقلة، وشيئًا فشيئًا تبدأ في السيطرة علينا. ومن قبل في *المزحة*: "... لم تكن هناك أيّ وسيلة لتصحيح صورة شخصي المودعة في غرفة عليا لسلطة الأقدار البشرية، وفهمت أن هذه الصورة (أيًا كانت قلة درجة شبهها بي) كانت أشدّ حقيقة مني إلى أبعد حدّ، وأنها لم تكن ظلي في أيّ حال، وإنما أنا الذي كنت ظلّ صورتي، وأنه لم يكن ممكنًا على الإطلاق اتهامها بأنها لا تشبهني، بل كنت أنا المذنب بعدم التشابه...".

وفي *كتاب الضحك والنسيان*: "لا ينوي القدر أن يرفع حتى إصبعه الصغيرة من أجل ميريك (من أجل سعادته، وأمنه، ومزاجه الصافي، وصحته)، في حين أن ميريك على استعداد لأن يفعل كلّ شيء من أجل قدره (من أجل عظمته،

ووضوحه، وجماله، وأسلوبه، ومعناه المفهوم). كان يشعر بأنه مسؤول عن قدره، لكن قدره لم يكن يشعر أنه مسؤول عنه".

وبعكس ميريك، فإن الشخصية المتعيّة الأربعينية (*الحياة هي في مكان آخر*) تتمسك بـــ"براءة لاـــ قدره". (انظر: حالة البراءة). والواقع أن المتعيّ يدافع عن نفسه ضد تحويل حياته إلى قدر؛ فالقدر يحولنا إلى مصّاصي دماء، ويثقل علينا، فهو ككرة حديد مشدودة إلى أقدامنا. (ولأقل بالمناسبة إنّ الأربعيني أقرب شخصياتي إليّ).

نخبوية (Elitisme): لم تظهر كلمة نخبوية في فرنسا إلا في عام ١٩٦٧، ولم تظهر كلمة نخبوي Elitiste إلا في عام ١٩٦٨. للمرة الأولى في التاريخ تلقي اللغة نفسها على مفهوم النخبة Elite ضوءاً من السلبية إن لم يكن من الاحتقار.

بدأت الدعاية الرسمية في البلدان الشيوعية بتوبيخ النخبوية والنخبويين في آن واحد. وكانت بهذه الكلمات لا تقصد رؤساء الشركات أو الرياضيين المشهورين أو السياسيين، بل النخبة الثقافية حصراً؛ أي الفلاسفة والكتاب والأساتذة والمؤرخين والعاملين في السينما وفي المسرح.

تزامن مدهش، يحمل على التفكير بأن النخبة الثقافية في أوروبا كلها كانت في طريقها للتخلي عن مكانها لنخب أخرى. لنخبة الجهاز البوليسي هناك. لنخبة الجهاز الإعلامي هنا. ولا أحد يتّهمُ هذه النخب الجديدة بالنخبوية. وهكذا ستقع كلمة النخبوية عما قريب في النسيان. (انظر: أوروبا).

كفــنّ (Ensevelir): لا يكمن جمال كلمة ما في انسجام مقاطعها الصوتي، بل في تداعيات المعاني التي يوقظها رنينها. وكما نرافق النوتة التي تُعزف على البيانو بأصوات توافقية، وإن كنا لا ننتبه إليها لكنها ترنّ فيها، كذلك فإن كل كلمة محاطة بموكب غير مرئي من كلمات أخرى لا تكاد ترى لكنها ترنُّ معها[٢].

فلأضرب مثلاً على ذلك. يبدو لي دومًا أن كلمة ensevelir تنزع بصورة رحمانية عن أكثر الأفعال إثارة للرعب جانبه المادي المرعب. ذلك أن جذر الفعل (sevel) لا يستثير فيّ شيئًا، في حين أن رنين الكلمة يحملني على الحلم: نسغ (sève) ــ حرير (soie) ــ حواء (Eve) ــ إيفلين (Eveline) ــ مخمل (velour)؛ حجب بالحرير وبالمخمل. (ويُشار إليّ: ذلك إدراك غير فرنسي بصورة كلية لكلمة فرنسية. نعم، لقد كنت أتوقع ذلك.) (انظر: أخفى، عطالة، سرمدي).

أوروبا (Europe): كانت الوحدة الأوروبية في القرون الوسطى تعتمد على الدين المشترك. وفي حقبة العصور الحديثة تخلت عن مكانها للثقافة (فن، أدب، فلسفة) التي صارت إنجاز قيم عليا بات الأوروبيون بواسطتها يتعارفون وبها يعرفون أنفسهم وفيها يتماهون، لكن الثقافة اليوم تتخلى عن مكانها بدورها. لأيّ شيء ولِمَن؟ ما المجال الذي ستتحقق فيه قيم عليا قادرة على توحيد أوروبا؟ أهي النجاحات التقنية؟ أهو السوق؟ أهي السياسة مع المثل الأعلى في الديمقراطية، ومع مبدأ التسامح؟ ولكن إذا كان هذا التسامح لا يحمي أي إبداع غنيّ ولا أيّ تفكير

---

(٢) يمكن لذلك أن يتفق وطبيعة اللغة الفرنسية وسواها من اللغات القائمة على التركيب لا على الاشتقاق. ولن يفهم معنى هذا النص بصورة عامة إلا إذا أخذ القارئ بعين الاعتبار أن المؤلف على أنه تشيكي الأصل، إلا أنه يتحدث هنا بالفرنسية وفي مجال هذه اللغة بالذات كما سيوضح بعد قليل. ولذلك عمدنا إلى وضع الأصل الفرنسي للكلمات التي نترجمها، والتي وإن كانت تحمل ولا شك إمكانات ترجمة أخرى ، إلا أننا حرصنا على اختيار معادلاتها باللغة العربية حسب أمكنتها في مختلف نصوص روايات المؤلف، ومن وجهة نظرنا بالطبع. (المترجم)

قويّ، ألا يصير فارغًا وغير مفيد؟ أم أن بوسعنا أن نفهم استقالة الثقافة بوصفها ضربًا من ... الخلاص يتوجب علينا الاستسلام له بمرح؟ لا أدري شيئًا، لكنني أظنني أعرف فقط أن الثقافة قد تخلت عن مكانها أصلاً. وهكذا تبتعد صورة الهوية الأوروبية في الماضي. الأوروبي: هو من يملك الحنين إلى أوروبا.

أوروبا الوسطى (Europe centrale): القرن السابع عشر: لقد فرضت قوة الباروك الهائلة على هذه المنطقة المتعددة الجنسيات، ومن ثم المتعددة المراكز وذات الحدود المتحركة غير القابلة للتحديد ضربًا من وحدة ثقافية، وامتدّ ظلُّ الكاثوليكية الباروكية المتأخر حتى القرن الثامن عشر: لم يكن هناك أيّ فولتير ولا أيّ فيلدينج، واحتلت الموسيقى ضمن مراتبية الفنون المقام الأول. ومنذ هايدن (وحتى شوينبرج Schönberg وبارتوك Bartok) يوجد مركز ثقل الموسيقى هنا. القرن التاسع عشر: عدد من كبار الشعراء، ولكن من دون أي فلوبير؛ روح بييدرماير Biedermaier [٣]: حجاب البراءة على الواقعي.. وفي القرن العشرين الثورة؛ إذ سيعيد أصحاب أكبر العقول ثانية (فرويد والروائيون) القيمة لما كان خلال قرون مجهولاً وغير معروف: الوضوح العقلاني المزيل للأوهام، معنى الواقعي، الرواية. تقع ثورتهم على وجه الدقة في مقابل ثورة الحداثة الفرنسية، المضادة للعقلانية، والمضادة للواقعية والغنائية، (وسيسبِّبُ ذلك العديد من ضروب سوء التفاهم). كوكبة روائيي أوروبا الوسطى: كافكا، هازيك، موزيل، بروخ، جومبروفيتش: نفورهم من الرومانتيكية، وحبهم للرواية البلزاكية وحبهم للروح

(٣) استخدمت هذه الكلمة التي كانت تعني شخصية البورجوازي الصغير لتطبق على الفترة النمساوية الألمانية الممتدة من ١٨١٥ إلى ١٨٤٨، والتي اتصفت بإبراز الفضائل البورجوازية (الهدوء، والسعادة العائلية .....إلخ.) وذلك بعد فترة التوتر. وقد حقق هذا الأسلوب إنجازات مثيرة للاهتمام في مجالات الأثاث (أشكال بسيطة تؤكد على ثراء ... الخشب الطبيعي)، والرسم (كروجر، ريشتر، ...إلخ) والفنون التطبيقية، وإلى حدٍّ ما في الآداب. (المترجم)

المتحررة[٤] (بروخ مفسّرًا الكيتش بوصفه مؤامرة التزمت أحادية الزواج ضد عصر التنوير)، وحذرهم إزاء التاريخ وتمجيد المستقبل، وحداثتهم خارج أوهام الموجة الطليعية.

وكان تدمير الإمبراطورية، ثم التهميش الثقافي للنمسا بعد عام ١٩٤٥ وعدم الوجود السياسي للبلدان الأخرى يجعل من أوروبا الوسطى المرآة النذيرة بالمصير الممكن لأوروبا كلها، ومختبر الغسق.

أوروبا الوسطى (وأوروبا) (Europe centrale et Europe): في نصٍّ معدٍّ للصفحة الرابعة من الغلاف أراد الناشر أن يضع بروخ مع من كانوا شديدي المناهضة لأوروبا: هوفمنستال Hofmannsthal، سفيفو Svevo، فاعترض بروخ؛ إذ لو أردنا معارضته بأحدهم فليكن إذن بجيد وبجويس! أكان يريد بذلك أن ينفي "أوروبيته الوسطى"؟ لا. كان يريد أن يقول فقط إن الظروف القومية والإقليمية لا تفيد في شيء عندما نكون بصدد إدراك معنى مبدع ما وقيمته.

إثارة (Excitation): لا اللذة، والاستمتاع، والشعور، والهوى. إن الإثارة هي أساس العشق، ولغزه الأعمق، وكلمته الجوهرية.

---

(٤) بالفرنسية : Libertin ، لقد انطوت هذه الكلمة بالفرنسية دومًا على مفهومين يدلان على واقع واحد. ففي القرن السابع عشر كانت الكلمة تعني كلّ من كان على استعداد للقتال حتى التضحية بنفسه دفاعًا عن حرية التفكير ولا سيما التفكير ضد الفكر السائد، ثم عنت بعد ذلك كل من وسع من مساحة مفهوم هذه الحرية إلى الحياة اليومية والعلاقات بين الرجال والنساء والأخلاق، وهكذا انطلقنا من الحرية حتى الإباحية ولا سيما الإباحية الجنسية، لكن هذه الأخيرة طريقة أكثر شهرة، ومن ثم فهي أكثر قوة، لمناهضة الفكر والنظام السائدين.
انظر: معجم مصطلحات الفلسفة التقنية والنقدية لأندريه لالاند.
André Lalande, Vocabulaires techniques et critiques de la philosophie . PUF, Paris. (المترجم).

حدود (Frontière): "كان يكفي القليل، بل منتهى القلة للوجود على الطرف الآخر من الحدود التي لم يكن في ما وراءها أيّ شيء ينطوي على معنى: الحبّ، القناعات، الإيمان، التاريخ. كان سرّ الحياة البشرية بأكمله يتوقف على أنها تجري على مقربة فورية لا بل على اتصال مباشر بهذه الحدود، وأنها ليست منفصلة عنها مسافة كيلومترات بل بميليمتر واحد..." (*كتاب الضحك والنسيان*).

هوس الكتابة (Graphomanie): لا هَوَسَ "كتابة الرسائل واليوميات ... الخاصة أو الأخبار العائلية (أي أن يكتب المرء لنفسه أو لأقاربه)، بل كتابة الكتب (أي أن يكون للمرء جمهور قراء مجهولين)" (*كتاب الضحك والنسيان*). لا هوس إبداع شكل ما بل فرض الذات على الآخرين. وهو أبشع ترجمة لإرادة القوة.

مذعور (Hagard): أحبُّ هذه الكلمة hagard (مذعور، حائر، مرعوب ..) ذات الأصل الألماني، مذعور من ضياعي في لغة أخرى.

أفكار (Idées): النفور الذي أشعر به من الذين يلخصون المبدع بأفكاره. والرعب الذي أشعر به كلما وجدت نفسي منقاداً إلى ما يسمى "السجالات الفكرية". واليأس الذي توحي به إليّ الحقبة المهووسة بالأفكار غير المبالية بالمبدعات.

مثال (Idylle): كلمة يندر استخدامها في فرنسا، لكنها كانت مفهوماً مهمّاً في نظر هيجل وجوته وشيللر: حالة العالم قبل أول صراع، أو خارج الصراعات، أو مع صراعات ليست أكثر من ضروب من سوء التفاهم، ومن ثمَّ فهي صراعات زائفة. "وبالرغم من أنّ حياة الأربعيني الغرامية كانت متنوعة إلى حدٍّ بعيد، فقد

كان في أعماقه مثاليًا..." (*الحياة هي في مكان آخر*). فالرغبة في التوفيق بين المغامرة العاطفية والمثال هي جوهر مذهب المتعة ــ وسبب تعذر بلوغ مثال المتعي على الإنسان.

مخيّلة (Imagination): سُئلتُ: ما الذي أردت قوله من خلال قصتي تامينا حول جزيرة الأطفال؟ كانت هذه القصة في البداية حلمًا سحرني، حلمت به فيما بعد كحلم يقظة، ثم أفضت فيه وعمّقته عند كتابتي له. ما معناه؟ هو، إن شئتم، صورة حلمية لمستقبل تسوده الطفولية. (انظر: سيادة الطفولية). ومع ذلك فهذا المعنى لم يسبق الحلم، وإنما الحلم هو الذي سبق المعنى. يجب أن نقرأ هذه القصة إذن مستسلمين للمخيلة. وحذارِ من اعتبارها لغزًا يتوجب تفسيره؛ إذ عندما جهد الكافكاويون في تفسير كافكا قتلوه.

انعدام التجربة (Inexpérience): كان أول عنوان نويت وضعه لرواية *خفة الكائن الهشة* هو: "عالم انعدام التجربة". قلة التجربة بوصفها سمة الشرط الإنساني. إننا نولد مرة وإلى الأبد، ولن يكون بوسعنا أن نبدأ ثانية حياة أخرى مع تجارب الحياة السابقة. إننا نخرج من الطفولة من دون أن نعرف ما هو الشباب، ونتزوج من دون أن نعرف ماذا يعني أن يكون المرء متزوجًا، وحتى عندما ندلف إلى الشيخوخة لا نعرف إلى أين نذهب: فالمسنّون أطفال براءٌ من الشيخوخة. وبهذا المعنى، فإن أرض البشر هي عالم انعدام التجربة.

سيادة الطفولية (Infantocratie): "كان راكب الدراجة يندفع في الشارع المقفر، وقد شكلت ذراعاه وساقاه شكل دائرة، وكان يصعد الجادة في ضجيج كالرعد، وكان وجهه يعكس جدية طفل يضفي على عويله أهمية كبرى". (موزيل

في *الرجل الذي لا خصال له*). جدّية طفل: وجه العصر التقني. سيادة الطفولية: مثال الطفولة مفروضا على البشرية.

مقابلة ــ محادثة "للنشر" (Interview): ١) يطرح عليك المُحَادِث أسئلة مهمة بالنسبة إليه، ولا أهمية لها في نظرك؛ ٢) لا يستخدم من إجاباتك إلا تلك التي تناسبه؛ ٣) يقوم بترجمتها من خلال مفرداته، ومن خلال طريقته في التفكير. وهو إذ يقلد الصحفي الأمريكي لا يتنازل حتى في جعلك توافق على ما جعلك تقوله. تُنشرُ المقابلة، وتعزي نفسك: سوف تُنسى بسرعة! هيهات! سوف يُستشهَدُ بها! لا بل إن أكثر الجامعيين تدقيقًا لا يميزون الكلمات التي كتبها الكاتب ووقعها والكلام المنقول على لسانه. (سابقة تاريخية: *محادثات مع كافكا* لجوستاف يانوش. خداعات تمثل في نظر المختصين بكافكا مصدرًا لا ينضب من الاستشهادات.) في حزيران (يونيو) ١٩٨٥، قررت بصورة حاسمة: لن أجري على الإطلاق أيَّ مقابلة. وفيما عدا الحوارات التي أشارك في تحريرها، والتي تحمل الإشارة إلى حقوقي فيها، فإن كلّ كلام منقول على لساني يجب اعتباره، بدءًا من هذا التاريخ، كلامًا مزيّفًا.

السخرية (Ironie): من هو على حقّ، ومن هو على خطأ؟ هل إيما بوفاري لا تحتمل؟ أم أنها شجاعة ومؤثرة؟ وفيرتر، أهو حسّاسٌ ونبيل؟ أم أنه عاطفي عدواني عاشق لذاته؟ بقدر ما نقرأ الرواية بانتباه بقدر ما يصير الجواب مستحيلاً؛ لأنّ الرواية، بالتعريف، هي الفن الساخر: فـ "حقيقتها" مخفيّة، غير منطوقة، غير قابلة للنطق. يكتب جوزيف كونراد على لسان ثوريّ روسي في *تحت عيني الغرب*: "تتذكر يارازوموف أن النساء، والأطفال، والثوار يكرهون السخرية، نفي كل الغرائز الكريمة، كل إيمان، كل إخلاص، كلّ فعل!". لا لأنها

تتهكم أو تهاجم، بل لأنها تحرمنا من اليقين؛ إذ تكشف العالم بوصفه التباسًا. ليوناردو تشاشيا Leonardo Sciascia : "لاشيء أصعب على الفهم، ولا شيء أصعب على التحليل من السخرية". من غير المفيد أن يريد المرء جعل الرواية "صعبة" من خلال تكلف الأسلوب؛ فكلّ رواية جديرة بهذا الاسم، أيًّا كان وضوحها، تنطوي على قدر كافٍ من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها.

شباب (Jeunesse): "وغمرتني موجة من الغضب على نفسي، غضب على عمري آنئذ، على العمر الغنائي الأحمق..." (*المزحة*).

كيتش (Kitsch): عندما كنت أكتب ***خفة الكائن الهشة***، كنت أشعر بشيء من القلق؛ لأني جعلت من كلمة "كيتش" إحدى الكلمات الجوهرية في الرواية. والواقع أن هذه الكلمة كانت لا تزال حتى فترة قريبة شبه مجهولة في فرنسا، أو أنها معروفة من خلال معنى شديد الفقر. ففي الترجمة الفرنسية لمقال هيرمان بروخ الشهير ترجمت كلمة "كيتش" بـ "الفن الرخيص art de pacotille"، وهي ترجمة خاطئة لأنّ بروخ يبيّن أن الكيتش هو شيء آخر يختلف عن مجرد العمل الفني الرديء. هناك الموقف الكيتش، والسلوك الكيتش. أما حاجة *الإنسان ـ الكيتش* (Kitschmenesch) إلى الكيتش؛ فهي حاجة المرء لأن يرى نفسه في مرآة الكذب المُجَمّلة، وأن يتعرف ذاته من خلالها برضى متأثر. يرتبط الكيتش تاريخيًا في نظر بروخ بالرومانتيكية العاطفية في القرن التاسع عشر. ولما كان القرن التاسع عشر في ألمانيا وفي أوروبا الوسطى أكثر رومانتيكية (وأقل واقعية) مما كان عليه في أمكنة أخرى فقد ازدهر الكيتش فيهما ازدهارًا خارقًا، وفيهما ولدت كلمة كيتش ولا تزال تستخدم بصورة طبيعية. في براج، رأينا في الكيتش عدوًا

رئيسيًا للفن. وليس الأمر كذلك في فرنسا. ففي فرنسا يُعارَض الفن الحقيقي بالتسلية، والفن العظيم بالفن ... الخفيف أو الثانوي. أما بالنسبة لي فإنني لم أكن منزعجًا على الإطلاق من روايات آجاثا كريستي! وبالمقابل فإن تشايكوفسكي ورحمانينوف وهوروفيتز وهو يعزف على البيانو والأفلام الهوليودية الكبرى من أمثال كرامر ضدّ كرامر ودكتور جيفاجو (يالباسترناك المسكين!)، هو ما أكرهه بعمق وبإخلاص، بل إنني ازداد انزعاجًا من روح الكيتش الموجودة في الأعمال التي يدعي شكلها الحداثوية. (وأضيف: لقد كان النفور الذي شعر به نيتشه إزاء "الكلمات الجميلة" و"معاطف الاستعراضات" لفيكتور هوجو هو القرف المبكر من الكيتش).

بشع (Laid): بعد خيانات زوجها العديدة، وصداماتها الشاقة مع رجال الشرطة، تقول تيريزا: "لقد صارت براغ بشعة". أراد بعض المترجمين أن يستبدلوا كلمة "بشعة" بكلمة "مرعبة" أو "لا تطاق". فقد بدا لهم من غير المنطقي أن تكون الاستجابة لوضع *أخلاقي* من خلال حكم *جمالي*، لكن كلمة بشع لا تقبل الاستبدال؛ فبشاعة العالم الحديث المهيمنة، والتي يحجبها بصورة رحمانية الاعتياد عليها، تنبثق فجأة في أية لحظة من لحظات ضيقنا.

خفة (Légèrté): وجدت خفة الكائن الهشة من قبل في *المزحة*: "كنت أمشي على هذه الأرصفة المغبرة وأشعر بثقل خفة الهواء الذي كان يثقل حياتي".

وفي *الحياة هي في مكان آخر*: "كان جاروميل يحلم أحيانًا أحلامًا مريعة: كان يحلم أنّ عليه أن يرفع شيئًا في غاية ... الخفة، فنجان شاي، ملعقة، ريشة، وأنه كان لا يقوى على ذلك، وأنه كان أضعف بقدر ما كان الشيء أخفً، وأنه كان يرزح تحت خفته".

وفي *فالس الوداعات*: "عاش راسكولينكوف جريمته كمأساة، وانتهى إلى الرزوح تحت وطأة فعله. ويدهش جاكوب من أن يكون فعله من ... الخفة بحيث إنه لا يرهقه، بحيث إنه لا يزن شيئًا. ويتساءل عما إذا لم تكن هذه ... الخفة تثير الرعب بصورة مختلفة عن المشاعر الهستيرية للبطل الروسي".

وفي *كتاب الضحك والنسيان*: "هذا الجيب ... الخاوي في المعدة، هو بالضبط هذا الغياب الذي لا يحتمل للثقل. وكما أنه يمكن لطرف أن يتغير في أية لحظة إلى ضده، فإن ... الخفة وقد بلغت حدودها القصوى، صارت الثقل الرهيب للخفة، وتعلم تامينا أنها لن تستطيع تحملها ولو مجرد ثانية إضافية".

لم أنتبه إلى هذه التكرارات، مذهولاً، إلا عندما كنت أعيد قراءة ترجمات كتبي كلها! ثم إنني تعزيت، إذ لا يكتب الروائيون جميعًا، على وجه الاحتمال، إلا ضربًا من *ثيمة* (الرواية الأولى) مع *تنويعات عليها*.

لازمة (Litanie): تكرار (Répétition): مبدأ التأليف الموسيقي. لازمة: كلامٌ صار موسيقى. أودُّ أن تتحول الرواية في مقاطعها التأملية من وقت إلى آخر إلى غناء. هو ذا مقطع من لازمة في *المزحة* تمّ تأليفه حول كلمة *بيتـي*:

"... وكان يبدو لي أن داخل هذه الأغنيات يوجد مخرجي، علامتي الأصلية، *بيتـي* الذي غادرته، لكنه كان *بالأحرى* بيتي أنا (بما أن أشدّ ضروب الشكوى إيلامًا يرتفع من البيت المغدور)، لكنني كنت أفهم في الوقت نفسه أن بيتي هذا لم يكن من هذا العالم (ولكن أيّ بيت هذا إن لم يكن من هذا العالم؟)، وأنّ كلّ ما كنا نغنيه لم يكن إلا ذكرى، صرحًا، بقيّة خيالية لما لم يعد له وجود، وكنت أشعر أن أرض بيتي هذا كانت تهرب من تحت قدمي، وأنني كنت أنزلق، والكلارينيت بين شفتيّ، في عمق السنوات، والقرون، في عمق بلا قرار، وكنت أقول لنفسي بدهشة إن

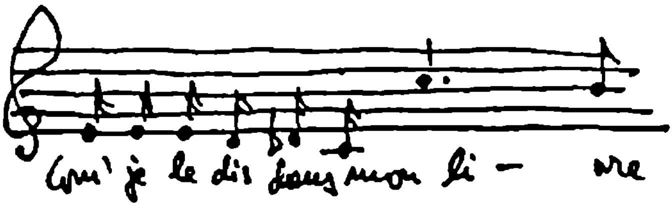
بيتي الوحيد كان بالضبط هذا الهبوط، هذه السقطة، الباحثة والشرهة، وكنت أستسلم لها وللذة دواري" (*المزحة*، عن الترجمة الفرنسية النهائية).

في الطبعة الأولى الفرنسية، كانت كل التكرارات مستبدلة بمترادفات:

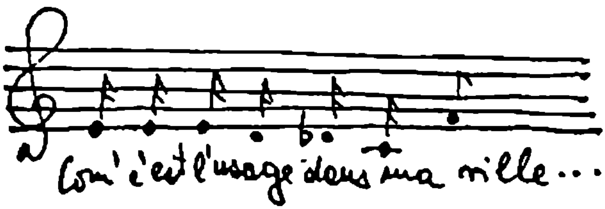
"... كان يبدو لي أن داخل هذه المقاطع الغنائية، كنت في *بيتي*، وأنني نتيجتها، وأن هويتها كانت علامتي الأصلية، مأواي الذي كان وقد تحمل خيانتي، ينتمي إليّ أكثر (بما أن أشدّ ضروب الشكوى إيلامًا يرتفع من العشّ الذي لم نعد نستحقه)؛ حقًا إنني كنت أفهم لفوري أنه لم يكن من هذا العالم (ولكن أي مبيت يمكن أن يكون إن لم يكن موجودًا في هذه الدنيا؟)، وأنه لم تكن لمادة أغانينا وألحاننا من سماكة سوى سماكة الذكرى، صرحًا، بقية مجازية لواقع خارق لم يعد له وجود، وكنت أشعر تحت قدميّ هرب قاعدة البناء لهذا المأوى، وكنت أشعر أنني أنزلق، والكلارينيت بين شفتيّ، مرميًا في هاوية السنوات، والقرون، في هوة بلا قرار وكنت أقول لنفسي وكلي دهشة أن هذا النزول كان ملجئ الوحيد، هذه السقطة الباحثة، الشرهة، وأن أترك نفسي على هذا النحو تجري، بكليتها، إلى لذة دواري" (*المزحة*، عن الترجمة الفرنسية الأولى).

لقد حطمت المترادفات لا موسيقى النصّ فحسب، بل كذلك وضوح المعنى (انظر: تكرارات.)

كتاب (Livre). ألف مرة سمعت في مختلف البرامج الإذاعية: "... كما قلت ذلك في كتابي ..." (comme je le dis dans mon livre...) يلفظ المقطع اللفظي (Li) شديد الطول وأكثر علوًا بثماني وحدات على الأقل من المقطع اللفظي السابق.



وعندما يقول الشخص نفسه "... كما جرت العادة في مدينتي" (comme c est l usage dans ma ville...) فإن الفاصل بين المقطعين اللفظيين (ma) و (ville) يكاد يكون فاصلة رباعية واحدة.



"كتابي mon livre " ـ مصعد صوتي نحو التلذذ الذاتي (انظر: هوس الكتابة.)

غنائي (Lyrique): في خفة الكائن الهشة، يجري الحديث عن نمطين ممن يجرون وراء النساء: زير النساء الغنائي (الذي يبحث في كلّ امرأة عن مثله ... الخاص به) وزير النساء الملحمي (الذي يبحث لدى النساء عن التنوع اللانهائي للعالم النسائي)، وهو ما يستجيب للتمييز الكلاسيكي بين الغنائي والملحمي (والدرامي)، وهو تمييز لم يظهر إلا نحو نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا

وطوّرَ بمهارة في علم الجمال لهيجل؛ فالغنائي هو التعبير عن الذاتية التي تعترف لنفسها. أما الملحمي فيصدر عن هوى الاستحواذ على موضوعية العالم، يتجاوز الغنائي والملحمي في نظري المجال الجمالي: إنهما يمثلان موقفين ممكنين للإنسان إزاء نفسه، وإزاء العالم، وإزاء الآخرين (العصر الغنائي = عصر الشباب). ومن المؤسف أن هذا المفهوم للغنائي وللملحمي غير مألوف لدى الفرنسيين؛ مما أرغمني على الموافقة في الترجمة الفرنسية على أن يصير زير النساء الغنائي المضاجعَ الرومانتيكي وزير النساء الملحمي المضاجعَ الفاسق. وكان ذلك أفضل الحلول، لكنه مع ذلك أحزنني قليلاً.

غنائية (Lyrisme)، (وثورة) (et révolution): "الغنائية نشوة، والإنسان ينتشي كي ما يمتزج بالعالم بصورة أسهل. لا تريد الثورة أن تُدرَسَ، وأن تُلاحَظَ بل تريد أن يُلتَحَمَ بها، وبهذا المعنى فهي غنائية والغنائية ضرورية لها" (*الحياة هي في مكان آخر*). "كان الجدار الذي سُجِنَ وراءه الرجال والنساء مُغطى بكامله بالزجاج، وكانوا يرقصون أمامه! أوه. ليست رقصة جنائزية. هنا كانت البراءة ترقص! البراءة مع ابتسامتها الدموية" (*الحياة هي في مكان آخر*).

ماتشو (Macho) **وعدو المرأة** (et misogyne): يولع الماتشو بالأنوثة، ويرغب في السيطرة على من يولع به. وإذ يمجد الأنوثة النموذجية للمرأة المسيطر عليها (أمومتها، خصوبتها، ضعفها، طابعها البيتي، عاطفيتها، ...إلخ.)، فإنه يمجد رجولته هو. وبالمقابل، يرتعد عدو المرأة من الأنوثة، ويهرب من النساء اللواتي يفضن أنوثة. إن المثل الأعلى للماتشو هو: الأسرة. أما المثل الأعلى لعدو المرأة فيتجلى في العزوبية مع كثير من العشيقات، أو: الزواج بامرأة محبوبة من دون أطفال.

تأمل (Méditation): هناك ثلاثة إمكانات أوّلية أمام الروائي: أن يقصّ قصّة (فيلدينج)، أن يصف قصّة (فلوبير)، أن يفكر قصّة (موزيل). كان الوصف الروائي في القرن التاسع عشر على انسجام مع روح العصر (الوضعية، العلمية). وتأسيس رواية على تأملٍ مستمرٌ يعني المضيَّ في القرن العشرين ضد روح العصر الذي لم يعد يحب التفكير على الإطلاق.

شكرًا (Merci): لِمَ تنطوي هذه الكلمة على رنين قاس باللغة الفرنسية؟ إنها لا تقنع إلا إذا كانت ساخرة. فأنت تغيظ أحدهم فيجيبك: "شكرًا". لكن الصيغة التي تتألق فيها هذه الكلمة[٥] هي: أن تكون تحت رحمة، أن تكون عرضة، أن تكون ألعوبة: être à la merci.

مجاز (Métaphore): لا أحبّ المجازات إن لم تكن سوى زخرفة، ولا يخطر في ذهني قط الصيغ المكرورة مثل "بساط السهل الأخضر"، بل كذلك مثل ريلكه: "كانت ضحكتهم ترشح من فمهم كجراحات متقيّحة" أو "كانت صلاته تتساقط وتتصبب من فمه كشجرة ميتة" (Chaiers de Malte Laurids Brigge). وبالمقابل فإن المجاز يبدو لي لا غنى عنه كوسيلة لإدراك، وذلك في كشف مفاجئ، جوهر الأشياء والأوضاع والشخصيات الذي لا يمكن إدراكه. المجاز ـ التعريف[٦]. مثلاً، لدى بروخ، مجاز الموقف الوجودي لإش: "كان يرغب الوضوح من دون غموض؛ كان يريد أن يخلق عالمًا ذا بساطة هي من الوضوح بحيث يمكن لوحدته

(٥) بالفرنسية طبعًا، حيث تتخذ فيها معانى مختلفة حسب موقعها في الجملة أو الموقف الذي تستخدم فيه كما نرى. (المترجم).
(٦) أو المجاز الذي يقوم بدور التعريف. (المترجم).

أن ترتبط بهذا الوضوح ارتباطها بعمود حديدي." (*السائرون نيامًا*). قاعدتي: قليل من المجاز في الرواية، لكن على المجازات أن تكون ذروتها.

عدو المرأة (**misogyne**): كلّ واحد منا يواجه منذ أيامه الأولى أمًا وأبًا، أنوثة ورجولة. ومن ثم فنحن مطبوعون إذن بعلاقة منسجمة أو غير منسجمة مع هذين النموذجين. إن من يخاف المرأة (عدوّ المرأة) لا يوجد بين الرجال فحسب، بل كذلك بين النساء، وبقدر ما نلتقي أعداء للمرأة نلتقي كارهات الرجال (الذين يعيشون واللواتي يعشن بدون انسجام مع نمط الرجال). هذه المواقف عبارة عن إمكانات مختلفة ومشروعة للشرط الإنساني. لم تطرح المانوية النسائية أبدًا على نفسها السؤال ... الخاص بكراهية الرجال وحولت عداوة المرأة إلى مجرد شتيمة. وهكذا تجنبنا المحتوى النفسي لهذا المفهوم، الوحيد الذي ينطوي على الأهمية.

عدو الفن (**Misomuse**): ليس خطيرًا أن لا يملك المرء ميلاً للفن. ومن الممكن له ألا يقرأ بروست، وألا يستمع إلى شوبرت، وأن يعيش بسلام، لكن عدوّ الفن لا يعيش في سلام؛ فهو يشعر بنفسه مهانًا بوجود شيء يتجاوزه فيكرهه. وثمة عداوة للفن شعبية مثلما هناك معاداة للسامية شعبية. كانت النظم الفاشية والشيوعية تعرف الاستفادة منها عندما كانت تلاحق الفن الحديث، لكن هناك عداوة الفن المثقفة، والمتقنة؛ فهي تنتقم من الفن بإخضاعه إلى غاية تقع في ما وراء الجمال. مذهب الفن الملتزم: الفنّ كأداة سياسية ما، والمنظرون الذين لا يؤلف المبدع الفني في نظرهم إلا حجة لممارسة منهج ما (تحليلي نفسي، سميولوجي، سوسيولوجي، ...إلخ). عداوة الفن الديمقراطية: السوق بوصفه القاضي الأعلى للقيمة الجمالية.

حديث (Moderne): (الفن الحديث art moderne) ، (العالم الحديث monde moderne): هناك الفن الحديث الذي يتماهى بنشوة غنائية مع العالم الحديث، أبولينير، تمجيد التقنية، فتنة المستقبل، معه وبعده: ماياكوفسكي، ليجيه، المستقبليون، الطليعيون. لكن على النقيض من أبولينير هناك كافكا. العالم الحديث بوصفه متاهة يضيع فيها الإنسان. الحداثة *المعادية للغنائية*، المعادية للرومانتيكية، الشكاكة، النقدية. مع وبعد كافكا: موزيل، بروخ، جومبروفيتش، بيكيت، يونيسكو، فيلليني... وبقدر ما نغوص في المستقبل بقدر ما يعظم تراث *الحداثة المعادية للحديث*".

حديث (Moderne) (أن تكون حديثًا) (être moderne): في نحو عام ١٩٢٠، كتب الروائي الطليعي التشيكي الكبير فلاديسلاف فانكورا: "جديد، جديد، جديد هو نجم الشيوعية، ولا حداثة خارجًا عنه". وهكذا سارع كل جيله إلى الحزب الشيوعية حتى لا يفوته أن يكون حديثًا. وقد مُهِرَ انحطاط الحزب الشيوعي تاريخيًا ما إن تواجد "في كل مكان خارج الحداثة"؛ ذلك لأن صيغة "يجب أن تكون حديثًا بكل تأكيد" قد قادت رامبو. والرغبة في أن يكون المرء حديثًا هي نموذج، أي أمر لا عقلاني، قد ترسخ فينا بعمق، شكلٌ ملحٌّ متغيّر المضمون وغير محدّد: حديث من يجهر بأنه حديث ويُقبَلُ على أنه كذلك. تعرض الأم لوجون في ***فيرديروك*** كعلامات للحداثة "هيئتها الوقحة للذهاب نحو المراحيض التي كان يتوجه الناس إليها في الماضي خلسة". إن ***فيرديروك*** لجومبروفيتش هي تبديد الوهم الأشدّ ألقًا لنموذج الحديث.

خداع (Mystification): لفظ جديد مسلٍ في حدّ ذاته (مشتقّ من كلمة سرّ mystère) ظهر في فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر ضمن بيئة ذات عقلية

فاسقة للدلالة على ... الخدع ذات الطابع الهزلي حصرًا. كان عمر ديدرو سبعة وأربعين عامًا عندما دبّر خدعة خارقة بجعله المركيز كرواسمار يعتقد أن راهبة شابة مسكينة تسأل حمايته. فخلال عدة أشهر يكتب للمركيز المتأثر رسائل موقعة من امرأة لا وجود لها. لقد ولدت روايته ***الراهبة La Religieuse*** من هذه ... الخدعة. سبب إضافي لنُحِبَّ ديدرو وعصره. ... الخداع: الطريقة الفعالة كي لا نحمل العالم على محمل الجدّ.

اللا ـــ وجود (Non-être): "... الموت المزرق بحنان كاللا ـــ وجود". لا يسعنا القول: "مزرق كالعدم"؛ لأنَّ العدم ليس مزرقًا، وهو برهان على أن اللا ـــ وجود والعدم هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف.

فحش (Obsénité): نستخدم الكلمات في لغة أجنبية، لكننا لا نشعر بها كذلك. فالكلمة الفاحشة المنطوقة مع نبرة أجنبية تصير هزلية. صعوبة أن يكون المرء فاحشًا مع امرأة أجنبية. الفحش: الجذر الأعمق الذي يربطنا إلى وطننا.

أوكتافيو (Octavio): كنت أقوم بتحرير هذا القاموس عندما كانت الهزة الأرضية الرهيبة تحدث في وسط المكسيك؛ حيث يعيش أوكتافيو باث وزوجته ماري جو. تسعة أيام مضت من دون أيِّ خبرٍ عنهما. وفي يوم ٢٧ أيلول (سبتمبر)، رنَّ الهاتف: رسالة من أوكتافيو، وأشرب نخبه، وأجعل من اسمه العزيز جدًّا، العزيز جدًّا، الكلمة السابعة والأربعين من هذه الكلمات السبعين.

مبدع (Oeuvre): "من المخطط إلى المبدع، يتم عبور الطريق جثوًا". لا يسعني أن أنسى هذا البيت الشعري لفلاديمير هولان. وإني أرفض أن أضع *رسائل إلى فيليس* و *القصر* على المستوى نفسه.

العطالة (Oisivité): أمُّ كلِّ الرذائل. لا يهمني إن كانت موسيقى هذه الكلمة باللغة الفرنسية تبدو لي على قدر كبير من السحر؛ ذلك بفضل الشراكة الصوتية القائمة في الكلمة الفرنسية بين عصفور الصيفOiseau d été والعطالة Oisivité.

العمل (Opus): عادة المؤلفين الموسيقيين الممتازة؛ فهم لا يعطون رقمًا للعمل إلا للمبدعات التي يعترفون بها بوصفها "صالحة". وهم لا يعطون رقمًا للمبدعات التي تنتمي إلى فترة ما قبل نضجهم، أو إلى مناسبة عابرة، أو تلك التي ليست أكثر من تمرين. فقطعة من قطع بيتهوفن غير المرقمة، كقطعة تنويعات لساليري مثلاً، ضعيفة حقًا. لكن ذلك لا يخيبنا؛ إذ إن المؤلف الموسيقي نفسه قد حذرنا. وإنها لمسألة أساسية لكلِّ فنان: بأيِّ مؤلف يبدأ مبدعه "الصالح"؟ لم يجد ياناتشيك أصالته إلا بعد ... الخامسة والأربعين. وإني لأتألم عندما أستمع إلى بعض الأعمال التي بقيت من مرحلته السابقة. قام ديبوسي قبل وفاته بتحطيم كل المخططات ، كل ما تركه من دون اكتمال. إنَّ أقلَّ خدمة يمكن لمؤلف أن يقوم بها لمبدعاته: أن يكنسَ ما حولها.

نسيان (Oubli): "إن نضال الإنسان ضد السلطة هو نضال الذاكرة ضدّ النسيان". غالبًا ما يستشهد بهذه الجملة من كتاب الضحك والنسيان التي يلفظها أحد أبطال الرواية، ميريك، بوصفها رسالة الرواية؛ ذلك أن القارئ يتعرّف في الرواية

أولاً على "ما هو معروف أصلاً". و"المعروف أصلاً" لهذه الرواية هو ثيمة أورويل الشهيرة: النسيان الذي تفرضه السلطة الشمولية، لكنّي رأيتُ جدّة حكاية ميريك في مكان آخر تمامًا؛ فميريك هذا الذي يجهد بكلّ قواه كي لا ننساه (هو وأصدقاؤه ومعركتهم السياسية) يقوم أيضًا بالمستحيل لكي يجعلنا ننسى الآخر (عشيقته السابقة التي يخجل منها). وقبل أن تصير مشكلة سياسية فإن إرادة النسيان مشكلة وجودية: لقد كان الإنسان على الدوام يرغب في إعادة كتابة سيرته الذاتية، وفي أن يُغيِّر الماضي، وفي أن يمحو الآثار، آثاره وآثار الآخرين. إنّ إرادة النسيان أبعد من أن تكون مجرّد رغبة في الغش. لم يكن لدى سابينا أي سبب لتخفي أي شيء، ومع ذلك فهي مدفوعة برغبة لا عقلانية لتجعل من نفسها منسيّة. النسيان: هو في آنٍ واحد ظلم مطلق وعزاء مطلق.

اسم مستعار (Pseudonyme): أحلم بعالم يصير فيه الكُتّاب مجبرين بالقانون أن يحتفظوا بهويتهم في السرّ، وأن يستخدموا أسماء مستعارة. وهناك ثلاث فوائد: الحدّ الجذري من هوس الكتابة، انخفاض العدوانية في الحياة الأدبية، اختفاء تفسير المبدع بواسطة سيرة حياة كاتبه.

تفكير، تأمل (Réflexion): أصعب شيء على الترجمة: لا الحوار، ولا الوصف، بل المقاطع الفكرية. يجب الاحتفاظ بدقتها المطلقة (فكلّ خيانة في المعنى تجعل من التفكير مزيّفًا)، وكذلك في الوقت نفسه جمالها. إنّ جمال التفكير يتجلى في الأشكال الشعرية للتفكير. أعرف منها ثلاثة: ١) المثل، ٢) اللازمة، ٣) المجاز. (انظر: مثل، لازمة، مجاز).

تكرارات (Répétitions): يشير نابوكوف إلى أنه في بداية رواية آنا كارنينا، في النصّ الروسي، تتكرر كلمة "بيت" ثماني مرات في ست جُمَل، وأن هذا التكرار كان زخرفة مقصودة من قبل المؤلف. ومع ذلك لا تظهر كلمة "البيت" في الترجمة الفرنسية إلا مرة واحدة، أما في الترجمة التشيكية فلا تظهر أكثر من مرتين. وفي الكتاب نفسه، في كل مرة كتب فيها تولستوي "skazal" (قال) أجد في الترجمة نطق، طفق، صرخ، استنتج، ...إلخ. يعشق المترجمون المترادفات عشقًا جنونيًا. (أرفض مفهوم المترادفات نفسه: كل كلمة لها معناها ... الخاص بها ولا يمكن من حيث المعنى لأية كلمة أخرى أن تحلّ محلها). يقول باسكال: "عندما تتواجد كلمات مكررة في خطاب ما، وعندما نحاول تصحيحها ونجد أنها من الصحة بحيث إننا نفسد ... الخطاب إذا ما غيرناها، يجب أن نتركها كما هي؛ لأنها علامة ... الخطاب". إنّ غنى المفردات ليس قيمة في حدّ ذاته: ذلك أن محدودية المفردات لدى همنجواي، وتكرار الكلمات نفسها في المقاطع نفسها هما ما يؤلف موسيقى وجمال أسلوبه. التفنن اللعبي للتكرارات في المقطع الأول من إحدى أجمل الأعمال النثرية الفرنسية: "كنت أحب الكونتيس دو... حبًا جنونيًا؛ كان عمري عشرين عامًا، وكنت ساذجًا؛ خانتني، فغضبت، وتركتني. كنت ساذجًا، وكنت آسف عليها، كان عمري عشرين عامًا، وغفرت لي: ولما كان عمري عشرين عامًا، وكنت ساذجًا، مخدوعًا على الدوام، ولكن غير مهجور، كنت أظن نفسي أكثر العشاق محبة، ومن ثمّ أسعد الرجال..." (فيفان دونون: بلا غد Vivant Denon, Point de lendemain) (انظر: لازمة).

إعادة الكتابة (Rewriting): مقابلات، محادثات، أقوال منقولة، اقتباسات، تسجيلات سينمائية وتلفزيونية. إعادة الكتابة بوصفها روح العصر. ذات يوم ستصير كل الثقافة الماضية موضع إعادة كتابة كاملاً ومنسية تمامًا وراء إعادة كتابتها.

ضحك (أوروبي) (Rire européen): كان المرح والهزل لا يزالان بالنسبة إلى رابليه يؤلفان شيئًا واحدًا. وفي القرن الثامن عشر كانت فكاهة ستيرن وديدرو عبارة عن ذكرى رقيقة وحنونة لمرح رابليه. في القرن التاسع عشر، كان جوجول فكاهيًا كئيبًا: كان يقول "إذا نظرنا بانتباه وبصورة مطولة إلى قصة مضحكة، فإنها تصير بالتدريج حزينة". لقد نظرت أوروبا إلى قصة وجودها الخاصّ بها المضحكة خلال زمن كان من الطول؛ بحيث تحولت الملحمة المرحة لرابليه في القرن العشرين إلى مهزلة يائسة ليونسكو الذي يقول: "هناك القليل من الأشياء التي تفصل المرعب عن المضحك"، وهكذا يقترب التاريخ الأوروبي للضحك من نهايته.

رواية (Roman): هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيات) بعض ثيمات الوجود.

رواية (وشعر) (Roman et poésie): ١٨٥٧: أعظم سنة في القرن. *أزهار الشرّ*: يكتشف الشعر الغنائي ميدانه ... الخاص وجوهره. *مدام بوفاري*: للمرة الأولى هناك رواية مستعدة لتحمل مسؤولية أرفع متطلبات الشعر (استهداف "البحث قبل كل شيء عن الجمال"؛ أهمية كل كلمة خاصة، موسيقى النص الزخمة، هدف الجدة مطبقًا على كلّ جزء صغير). اعتبارًا من ١٨٥٧، سيصير تاريخ الرواية *تاريخ الرواية وقد صارت شعرًا*، لكن *تحمّل مسؤولية متطلبات الشعر* شيء يختلف تمامًا عن جعل الرواية *غنائية* (التخلي عن سخريتها الجوهرية، إهمال العالم... الخارجي، تحويل الرواية إلى اعترافات شخصية، وإرهاقها بالزخارف). إنّ أكبر الروائيين الذين *صاروا شعراء*، *معادون للغنائية* بصورة عنيفة: فلوبير، جويس، كافكا، جومبروفيتش. الرواية = شعر معادٍ للغنائية.

رواية (أوروبية) (Roman européen): الرواية التي أسميها أوروبية تشكلت في جنوب أوروبا في فجر الأزمنة الحديثة، وتمثل كيانًا تاريخيًا في ذاته سيوسع فيما بعد من فضائه إلى ما وراء أوروبا الجغرافية (ولا سيما في الأمريكتين). وبسبب غنى أشكالها، والقوة المركزة بصورة مذهلة لتطورها، ودورها الاجتماعي، فليس للرواية الأوروبية (والأمر نفسه ينطبق على الموسيقى الأوروبية) أيّ مثيل في أية حضارة أخرى.

روائي (وكاتب) (Romancier et écrivain): أعيد قراءة مقال سارتر القصير "ما الكتابة؟". لم يستخدم فيه كلمتي *رواية* أو *روائي* على الإطلاق. إنه لا يتحدث إلا عن كاتب النثر، وهو تمييز صحيح؛ فالكاتب يملك أفكارًا جديدة وصوتًا لا يُقلّد. وبوسعه أن يستخدم أيّ شكل (بما في ذلك الرواية) وكل ما يكتبه يؤلف، مادام مطبوعًا بأفكاره ومحمولاً بصوته، جزءًا من مبدعه، روسو، جوته، شاتوبريان، جيد، كامو، مالرو.

لا يقيم الروائي كبير وزن لأفكاره. إنه مكتشف يجهد متلمّسًا في الكشف عن جانب مجهول من الوجود. إنه ليس مفتونًا بصوته بل بشكلٍ يتابعه، والأشكال التي تستجيب لمتطلبات حلمه هي وحدها التي تؤلف جزءًا من مبدعه. فيلدينج، ستيرن، فلوبير، بروست، فوكنر، سيلين.

إنّ الكاتب يتسجّل على البطاقة الروحية لزمنه، ولأمّته، وعلى بطاقة تاريخ الأفكار.

والظرف الوحيد الذي يسعنا فيه إدراك قيمة رواية ما هو ظرف تاريخ الرواية الأوروبية. ليس على الروائي تقديم حساب لأحد، باستثناء سرفانتس.

روائي (وحياته) (Romancier et sa vie): قال فلوبير: "على الفنان أن يجعل الأجيال القادمة تظنّ أنه لم يعش". ومنع موباسان أن تظهر صورته في سلسلة مخصصة للكُتّاب المشهورين: "إن حياة الإنسان ... الخاصة وصورته لا تنتمي إلى الجمهور". يقول هيرمان بروخ عن نفسه وعن موزيل وعن كافكا: "لا نملك ثلاثتنا سيرة حقيقية". وهذا لا يعني أن حياتهم كانت فقيرة بالأحداث، بل إنها لم تكن معدّة لتكون مميّزة، لتكون عامّة، لتصير سيرة مكتوبة. سُئِلَ الروائي كاريل كابيك Karel Capek لماذا لا يكتب الشعر؟ وكان جوابه: "لأنني أكره الحديث عن نفسي". إنَّ الصفة المميزة للروائي الحقيقي أنه لا يحب الحديث عن نفسه. قال نابوكوف "أكره أن أدسّ أنفي في حياة كبار الكتاب، ولن يكشف أيّ كاتب سيرة الغطاءَ عن حياتي ... الخاصة". ويُحَذِّ إيتالو كالفينو: لن يقول لأحدٍ كلمةً واحدة حقيقية عن حياته ...الخاصة به. ويرغب فوكنر "أن يكون بوصفه إنسانًا ملغيًا، محذوفًا من التاريخ، غير تارك وراءه أيّ أثر. لا شيء آخر سوى الكتب المطبوعة" (لنلاحظ: *الكتب* و *المطبوعة*. ومن ثمَّ فلا مخطوطات ناقصة، ولا رسائل، ولا يوميات). وحسب مثل مشهور؛ فالروائي يهدم بيت حياته كي ما يبني بالحجارة بيت روايته. وينتج عن ذلك أنَّ كتّاب سيرة الروائي يفككون إذن ما صنعه الروائي، ويعيدون صنع ما فككه. ولا يستطيع عملهم، وهو عمل محض سلبي من وجهة نظر الفن، أن يضيء قيمة رواية ما ولا معناها. في اللحظة التي كان فيها كافكا يسترعي الانتباه أكثر من جوزيف ك، فإن عملية موت كافكا اللاحق قد بدأت.

إيقاع (Rythme): أكره أن أسمع دقات قلبي التي تذكرني من دون هوادة أن زمن حياتي موقوت. ولذلك كنت دومًا أرى في وحدات القياس التي تستهلّ الكتابات الموسيقية شيئًا جنائزيًا، لكن كبار معلمي الإيقاع عرفوا كيف يسكتون هذه

الدقة الرتيبة المنتظرة. كبار البوليفونيين: الفكر الكونتربوانتي، الأفقي، حطّ من أهمية وحدة القياس. بيتهوفن: نكاد لا نتميّز في مرحلته الأخيرة وحدات القياس من شدّة تعقيد الإيقاع، ولاسيما في الحركات البطيئة. إعجابي بأوليفييه ميسيان؛ فبفضل تقنيته القائمة على الوحدات الإيقاعية الصغيرة المضافة أو المسحوبة، يبتكر بنية زمنية غير متوقعة لا يمكن حسابها، زمنٌ مستقلٌ كليًّا (زمن بَعْدَ "نهاية الزمن" كي ما نستعيد عنوان رباعيته). فكرة مسبقة: تتجلى عبقرية الإيقاع بالدقة المعلنة بصورة صاخبة، خطأ. البدائية الإيقاعية المرهفة لموسيقى الروك: فخفقان القلب يُضخّمُ كي لا ينسى الإنسان، ولو خلال ثانية واحدة سَيْرَهُ نحو الموت.

سرمدي (Sempiternel)[٧]: ليست هناك أية لغة تعرف كلمة كهذه الكلمة، على هذا القدر من الطلاقة بالنسبة للأبدية. الروابط في العلاقات الرنينية: أشفق s apitoyer — مهرّج pitre — يرثى له piteux — كامد terne — أبدي éternel؛ المهرّج الذي يشفق على أبديّ كامد على هذا النحو le pitre s apitoyant sur le si terne éternel.

سوفييتي (Soviétique): لا أستخدم هذه الصفة. اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية: "أربع كلمات، أربع أكاذيب" (كاستورياديس Castoriadis). الشعب السوفييتي: ساتر لفظي يجب أن تنسى وراءه كل أمم الإمبراطورية المروَّسة. إن كلمة "سوفييتي" تناسب لا القومية العدوانية لروسيا الشيوعية الكبرى فحسب، بل تناسب كذلك الفخر القومي للمنشقين الروس؛ فهي تسمح لهم بالاعتقاد أن روسيا (أي روسيا الحقيقية) بفعل حركة سحرية، غائبة عن الدولة المسماة

(٧) من الواضح أنّ كل ما يتعلق بهذه الكلمة خصوصًا يقوم على صداها ككلمة فرنسية لا على دلالتها كمفهوم، ومن الطبيعي أننا لن نعثر على كلمة عربية تملك الصدى نفسه الذي تملكه. لا يسع الترجمة هنا إذن إلا أن تكون دالة أكثر منها ناقلة. (المترجم)

سوفييتية، وأنها تستمرّ كجوهر لم يُمَسّ، طاهر، في ملجأ من كل الاتهامات. الضمير الألماني: المجروح، المُجَرَّم بعد الحقبة النازية، توماس مان: طرح الروح الألمانية القاسي على النقاش. نضج الثقافة البولونية: جومبروفيتش الذي يُعَنِّف بصورة مرحة "البولونية". يستحيل بالنسبة إلى روسيا أن تعنف "الروسية"، الجوهر الطاهر، ولن نجد فيها أي مثيل لتوماس مان، أو لجومبروفيتش.

تشيكوسلوفاكيا (Tchécoslovaquie): لا أستخدم أبدًا كلمة تشيكوسلوفاكيا في رواياتي رغم أنّ أحداثها بصورة عامة تجري فيها. هذه الكلمة المركبة هي على قدر كبير من الشباب (فقد ولدت في عام ١٩١٨) من دون جذور في الزمان، ومن دون جمال، كما أنها تكشف عن الطابع التركيبي والحديث العهد (الذي لم يعرف تجربة الزمن) للشيء المُسَمّى. وإذا كان من الممكن نسبيًّا تأسيس دولة على كلمة قليلة الصلابة فلا يسعنا أن نؤسس عليها رواية. ولذلك، ولكي أسمي بلد أبطال رواياتي كنت أستخدم دومًا الكلمة القديمة بوهيميا. ليس ذلك صحيحًا من وجهة نظر الجغرافيا السياسية (فمترجمي رواياتي يقاومون ذلك غالبًا)، ولكنها من وجهة نظر الشعر، هي التسمية الوحيدة الممكنة.

الأزمنة الحديثة (Temps modernes): حلول الأزمنة الحديثة، اللحظة الجوهرية في تاريخ أوروبا. الإله يصير Deus absconditus (الإله الغائب) والإنسان أساس كل شيء. ولدت الفردانية الأوروبية، وولد معها وضع جديد للفن، وللثقافة، وللعلوم. وإني لأواجه صعوبات في ترجمة هاتين الكلمتين في أمريكا. فإذا كتبنا modern times يفهم الأمريكي: الحقبة المعاصرة، عصرنا. إن الجهل بمفهوم الأزمنة الحديثة في أمريكا يكشف عن كل الشرخ القائم بين القارتين. ففي أوروبا، نعيش نهاية الأزمنة الحديثة، نهاية الفردانية، نهاية الفن بوصفه تعبيرًا عن

أصالة شخصية لا يمكن استبدالها، النهاية التي تعلن عن رتابة لا شبيه لها. لا وجود لهذا الشعور بالنهاية في أمريكا هي التي لم تعش ولادة الأزمنة الحديثة، وليست سوى وريثتها المتأخرة. إنها تعرف معايير أخرى لما هو البداية ولما هو النهاية.

وصيّة (Testament): لا يمكن في أي مكان من العالم وفي أية صورة من الصور أن تنشر أو تعاد طباعة ما سبق وأن كتبته (أو سأكتبه)، إلا الكتب المذكورة في آخر طبعة من طبعات دليل منشورات جاليمار، ولا أريد أيّ طبعات مشروحة، ولا أريد أيّ اقتباسات.

الخيانة (Trahir): "ولكن ما الخيانة؟ الخيانة هي الخروج من الصف. هي الخروج من الصف والمضيّ نحو المجهول. سابينا لا تعرف أجمل من المضيّ نحو المجهول" (*خفة الكائن الهشة*).

الشفافية (Transparence): تعني هذه الكلمة في الخطاب السياسي والصحافي: الكشف عن حياة الأفراد أمام أنظار العامة، وهو ما يحيلنا إلى أندريه بروتون ورغبته في العيش في بيت من زجاج تحت عيون الجميع. بيت من زجاج: يوتوبيا قديمة، وفي الوقت نفسه أحد أفظع مظاهر الحياة الحديثة . قاعدة: بقدر ما تكون شؤون الدولة كتيمة بقدر ما يتوجب أن تكون شؤون الفرد شفافة؛ فعلى أن البيروقراطية تمثل *شيئًا عامًا* فهي مجهولة وسرية ورمزية وغير واضحة، في حين أن *الإنسان ... الخاص* مرغمٌ على الكشف عن صحته، وماليته، ووضعه العائلي، ولن يعود بوسعه أن يجد، إذا ما قرر حكم وسائل الإعلام الجماهيرية ذلك، لحظة واحدة من الحميمية في الحب ولا في المرض ولا في الموت. إنّ الرغبة في انتهاك

حميمية الآخرين هي شكلٌ دائمٌ من أشكال العدوانية صار اليوم جزءًا من المؤسسات (البيروقراطية وبطاقاتها، والصحافة ومخبروها)، مبررًا أخلاقيًا (الحق في المعلومات وقد صار أول حقٍ من حقوق الإنسان) وشاعريًا (بواسطة الكلمة الجميلة: الشفافية).

اللباس الموحّد (Uniforme, uni-forme): "مادام الواقع يقوم على تماثل في الحساب يمكن ترجمته إلى خطط، فيجب أن يدخل الإنسان أيضًا في الشكل الموحّد (uni-formité) إذا ما أراد البقاء على اتصال مع الواقع، وإنسان بلا لباس نظامي[٨] اليوم يعطي الانطباع باللاواقع، كجسد أجنبي في عالمنا" (هيدجر، تجاوز الميتافيزيقا Heidegger, Dépassement de la métaphisique). لا يبحث المسّاح ك. عن أخوّة ما، بل يبحث بيأس عن لباس موحّـــد (أو شـــكل ــ موحّـــد uni-forme). ومن دون هذا الشكل ــ الموحد، من دون اللباس الموحّد للمستخدمين، لا يملك هذا "الاتصال مع الواقع"، بل يعطي "الانطباع باللاواقع". كان كافكا (قبل هيدجر) أول من أدرك تغيّر الوضع هذا: بالأمس، كان لا يزال بوسعنا أن نرى في تعدد الأشكال وفي الإفلات من اللباس الموحّد/ الشكل الموحّد مثلاً أعلى، حظًا، انتصارًا؛ أما غدًا، فسوف يشكل ضياع اللباس الموحد مصيبة مطلقة، ونبذًا لما هو إنساني نحو ...الخارج. منذ كافكا، وبفضل الأجهزة الكبرى التي تحسب الحياة وتخططها، تقدّمَ تأحيد العالم تقدمًا هائلاً، إلا أنه عندما تصبح ظاهرة ما عامّة، يوميّة، سائدة، فإننا نكف عن تمييزها. وفي بهجة الحياة الأحدية الشكل يكفّ الناس عن أن يروا اللباس الموحّد الذي يلبسونه.

---

(٨) لباس موحّد، شكل موحّد Uni-forme .

قيمة (Valeur): وضعت بنيوية الستينيات مسألة القيمة بين قوسين. ومع ذلك فإن مؤسس علم الجمال البنيوي يقول: "وحده افتراض القيمة الجمالية الموضوعية يمنح معنى للتطور التاريخي للفن." (جان موكاروفسكي: الوظيفة والمعيار والقيمة الجمالية بوصفها ظواهر اجتماعية. براج، ١٩٣٤ Jan Mukarovsky,La Fonction, la norme et la valeur esthétique en tant que faits sociaux, Prague). إن سؤال قيمة جمالية يعني: محاولة الإحاطة بالاكتشافات والمبتكرات وتسميتها والإضاءة الجديدة التي يلقيها مبدع ما على العالم الإنساني. وحده المبدع الذي اعتُرِفَ به بوصفه قيمة (المبدع الذي أدركت جدّته وسُمّيت) يمكن أن يصير جزءًا من "التطور التاريخي للفن" الذي ليس عبارة عن مجرد تتابع للوقائع بل متابعة للقيم. ولو استبعدنا مسألة القيمة، مكتفين بوصف (ثيماتي، أو سوسيولوجي، أو شكلاني) مبدع (من مرحلة تاريخية أو من ثقافة ما، ...إلخ)، ولو وضعنا علامة المساواة بين كل الثقافات وكل الفعاليات الثقافية (باخ والروك، القصص المصورة وبروست)، وإذا كان نقد الفن (التأمل حول القيمة) لا يجد مكانًا ليعبر عن نفسه، فإن "التطور التاريخي للفن" سينشر الضباب على معناه، وسينهار، وسيصير مستودعًا هائلاً ومجانيًا للمبدعات.

حياة (Vie): في مقالة السرياليين الهجائية التي تحمل عنوان **جثة** (١٩٢٤)، يُوبّخ بول إيلوار جثمان أناتول فرانس: "أمثالك، أيتها الجثة، لا نحبهم... ...إلخ". ويبدو لي أنّ ما هو أهمّ من هذه الرفسة للنعش التبرير الذي يليها: "إنّ ما لا أستطيع تخيله من دون أن تدمع عيناي، أيتها الحياة، لا يزال يتجلى اليوم في الأشياء الصغيرة الزهيدة التي لم يبقَ سوى الحنان وحده من يدعمها الآن. الشك، السخرية، الجبن ، فرنسا، الروح الفرنسية، ما هي: عاصفة من النسيان تجرني بعيدًا عن كل هذا. ألأنني لم أقرأ من قبل شيئًا، ولم أرَ شيئًا مما يشين الحياة؟"

وضع أيلوار في مقابل الشك والسخرية: الأشياء الصغيرة الزهيدة، والدموع في العينين، والحنان، وشرف الحياة، نعم، الحياة بمعناها الواسع! وراء الحركة غير الامتثالية على نحو مذهل، روح الكيتش الأشدّ سطحية.

شيخوخة (Vieillesse): "كان العالم العجوز يراقب الشباب الصاخبين، وفهم فجأة أنه الوحيد من يملك امتياز الحرية في هذه القاعة، لأنه مسن؛ ولا يسع الإنسان أن يتجاهل رأي القطيع ورأي الجمهور والمستقبل إلا عندما يكون مسناً فقط؛ فهو وحيد مع موته القادم وليس للموت عينان ولا أذنان، ولا يحتاج إلى أن يعجبه؛ إن بوسعه أن يفعل ويقول ما يشاء لنفسه أن يفعل وأن يقول" (***الحياة هي في مكان آخر***). رامبرانت وبيكاسو، بروخنر وياناتشيك، باخ و***فن الفوغة***.

الجزء السابع

خطاب القدس: الرواية وأوروبا

إذا كانت أهمّ جائزة تمنحها إسرائيل مخصصة للأدب العالمي فليس ذلك فيما يبدو لي وليد الصدفة، بل نتيجة سُنّة راسخة؛ إذ الواقع أن الشخصيّات اليهودية الكبرى التي نشأت بعيدة عن موطنها الأصلي في بيئة تتعالى على الأهواء القومية عبّرت دومًا عن حساسية استثنائية من أجل أوروبا تتعالى على القوميات. أوروبا يتمُّ تصوّرها لا كأرض بل كثقافة. وإذا كان اليهود قد ظلوا حتى بعد خيبتهم المأساوية من أوروبا مخلصين لهذه الكوسموبوليتية الأوروبية، فإنَّ إسرائيل، وطنهم الصغير الذي عثروا عليه أخيرًا، تنبثق في نظري بوصفها قلب أوروبا الحقيقي، قلبٌ غريبٌ وُضِعَ في ما وراء الجسد.

وإني لأتلقى اليوم بتأثر شديد الجائزة التي تحمل اسم القدس وطابع هذه الروح الكوسموبوليتية اليهودية الكبرى. إنني أتلقاها كروائي. إنني أشدِّد على *روائي*، ولا أقول: كاتب؛ فالروائي هو الذي يريد كما يرى فلوبير أن يختفي وراء مبدعه. أن يختفي وراء مبدعه يعني التخلي عن دور الشخص العامّ. وليس ذلك من السهل اليوم؛ حيث يتوجب على كلّ شيء ينطوي على أهمية ما يمرّ من خلال مشهد وسائل الإعلام الجماهيرية المضاء على نحوٍ لا يحتمل، والتي تقوم، خلافًا لقصد فلوبير، بإخفاء المبدع وراء صورة مؤلفه. وفي هذا الوضع الذي لا يستطيع أي امرئ تفاديه كليًا تبدو لي ملاحظة فلوبير كما لو أنها تحذير؛ ذلك أنه إذ يقبل القيام بدور الشخص العام يعرّض الروائي للخطر مبدعَهُ الذي يمكن أن يعتبر

مجرد ملحق لحركاته ولتصريحاته ولمواقفه. هذا في حين أن الروائي ليس ناطقًا باسم أحد، بل إنني سأذهب في هذا التأكيد إلى درجة أن أقول إنه ليس ناطقًا حتى باسم أفكاره الشخصية. عندما كتب تولستوي أول نصٍّ لرواية *آنا كارنينا* كانت آنا امرأة شديدة السماجة، ولم تكن نهايتها المأساوية إلا نهاية مبررة استحقتها. في حين أن النص النهائي للرواية مختلف جدًا ولا أعتقد أن تولستوي قد غيّرَ من أفكاره الأخلاقية خلال الفترة التي تفصل بين النصيّن، بل أكاد أقول إنه خلال الكتابة كان يستمع لصوت آخر غير صوت قناعته الأخلاقية الشخصية. كان يستمع إلى ما أحبّ أن أسميّه حكمة الرواية. كلّ الروائيين الحقيقيين يستمعون إلى هذه الحكمة التي تتجاوز الأشخاص، وهو ما يُفسّر أن الروايات الكبرى هي دومًا أكثر ذكاء بقليل من مؤلفيها. أما الروائيون الأكثر ذكاء من مبدعاتهم فعليهم أن ينصرفوا إلى مهنة أخرى.

ولكن ما هذه الحكمة؟ ما الرواية؟ هناك مثل يهودي يقول: *الإنسان يفكر، والإله يضحك*. ويوحي إليّ هذا المثل أن أتخيّل فرانسوا رابليه وقد استمع ذات يوم إلى ضحكة الإله، وأنه على هذا النحو ولدت فكرة أول رواية أوروبية كبرى. ويطيب لي أن أفكر أنّ فنّ الرواية قد جاء إلى العالم بوصفه صدًى لضحك الإله.

ولكن لِمَ يضحك الإله في أثناء رؤيته الإنسان الذي يفكر؟ لأنّ الإنسان يفكر والحقيقة تفلت منه؛ لأنّه بقدر ما يفكر البشر بقدر ما يبتعد فكر الواحد عن فكر الآخر. وأخيرًا لأنّ الإنسان لا يكون أبدًا ما يفكر أنه كينونته. ولم يتكشف هذا الوضع الأصولي للإنسان الخارج من العصور الوسطى إلا في فجر الأزمنة الحديثة: دون كيشوت يفكر، وسانشو يفكر، ومع ذلك فلا تفلت منهما حقيقة العالم فحسب، بل تفلت منهما كذلك حقيقة الأنا الخاصة بهما. وقد رأى وأدرك أوائل الروائيين الأوروبيين هذا الوضع الجديد للإنسان، وأسسوا عليه فنًا جديدًا هو فنّ الرواية.

لقد ابتكر فرانسوا رابليه كثيرًا من الألفاظ الجديدة التي استخدمت في ما بعد في اللغة الفرنسية وفي غيرها من اللغات، لكن كلمة من هذه الكلمات نسيت وبوسعنا الأسف على ذلك. إنها كلمة agélaste[1]، جلف، وهي كلمة مأخوذة من اللغة الإغريقية، وتعني: من لا يضحك، من لا يملك حسّ الفكاهة. كان رابليه يكره الأجلاف. كان يخاف منهم. وكان يشكو من أن الأجلاف كانوا "على قدر من الشراسة ضده"؛ بحيث كاد أن يكفّ عن الكتابة بصورة نهائية.

ليس هناك سلام ممكن بين الروائي وبين الجلف. وبما أن الأجلاف لم يسمعوا أبدًا من قبلُ ضحك الإله، فإنهم على قناعة من أن الحقيقة واضحة، وأن على كل الناس أن يفكروا بالأمر نفسه، وأنهم هم أنفسهم على وجه التدقيق ما يفكرون أنهم عليه. على أنه حين يفقد الإنسان على وجه الدقة اليقين بالحقيقة ورضى الآخرين الإجماعي إنما يصير فردًا. والرواية هي جنة الأفراد الخيالية. إنها الأرض التي لا أحد فيها يملك الحقيقة. لا آنا ولا كارنين، بل التي يحق للجميع فيها أن يفهموا بما في ذلك آنا وكارنين.

في الكتاب الثالث من رواية *جارجانتوا وبانتاجرويل* Gargantua et Pantagruel، يشغل ذهن بانورج، أول شخصية روائية كبرى عرفتها أوروبا، السؤال التالي: هل عليه أن يتزوج أم لا؟ يستشير الأطباء، والبصّارين، والأساتذة، والشعراء، والفلاسفة الذين يستشهدون بدورهم بهيبوقراط وبأرسطو وبهوميروس وبهيراقليط وبأفلاطون. ولكن، بعد هذه الأبحاث العلمية الضخمة التي تحتل الكتاب كله لا يزال بانورج يجهل في ما إذا كان عليه أن يتزوج أم لا. أما نحن، القراء، فلا نعلم كذلك شيئًا، لكننا بالمقابل قد سبرنا على مختلف الوجوه الممكنة موقفًا عجيبًا بقدر ما هو بدائي، هو موقف من لا يعرف ما إذا كان عليه أن يتزوج أو لا.

---

(١) من المحتمل جدًا أن يكون رابليه، كما قلتُ لميلان كونديرا، قد أخذ هذه الكلمة عن العربية: جلف، أجلاف، التي تقول المعنى نفسه الذي أراده رابليه وتوقف عنده كونديرا، أي من لا يضحك، لا يملك حس الفكاهة. (المترجم)

إنّ علم رابليه على ضخامته ينطوي على معنى آخر غير المعنى الذي ينطوي عليه علم ديكارت. فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة؛ إذ ولدت الرواية لا من الروح النظرية، بل من روح الفكاهة. وأحد ضروب فشل أوروبا يتمثل في أنها لم تفهم أشد الفنون أوروبية، أي الرواية؛ لا روحها، ولا معارفها واكتشافاتها الواسعة، ولا استقلالية تاريخها. إنّ الفنّ المستوحى من ضحك الإله هو، في جوهره، لا أسيرَ، بل مناقض ضروب اليقين الأيديولوجية. وعلى مثال بينيلوب، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التي قام بعقدها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء في النهار.

لقد اعتدنا في الفترات الأخيرة على أن نتحدث عن القرن الثامن عشر بسوء، ووصل بنا الأمر إلى مثل هذا الكلام المعاد: إن مصيبة الشمولية الروسية هي من عمل أوروبا، ولا سيما العقلانية الملحدة في عصر التنوير، وإيمانها في قوة العقل المهيمنة. ولا أشعر بنفسي مختصًا للمجادلة ضد من يجعلون من فولتير مسؤولاً عن الجولاج، لكني في المقابل أشعرني مختصًا كي ما أقول: إن القرن الثامن عشر ليس هو عصر روسو وفولتير وهولباش فحسب، بل هو كذلك (إن لم يكن بوجه خاص) عصر فيلدنج وستيرن وجوته ولاكلو.

ومن كل روايات هذه الحقبة فإنّ رواية *تريسترام شاندي* للورنس ستيرن هي ما أفضّل، وهي رواية عجيبة؛ فستيرن يفتتحها بذكر الليلة التي حبلت أم تريسترام به، لكن ما إن يبدأ في الحديث عن ذلك حتى تفتنه مباشرة فكرة أخرى، وهذه الفكرة تستدعي بالتداعي تأملاً آخر، ثم نادرة أخرى بحيث إن الاستطراد يقود إلى استطراد آخر، وينسى تريسترام، بطل الكتاب، خلال أكثر من مائة صفحة. هذه الطريقة الغريبة في تأليف الرواية يمكن أن تظهر كما لو أنها لعبة شكلية. سوى أن الشكل في الفنّ هو دومًا أكثر من مجرد شكل؛ فكل رواية، شئنا أم أبينا، تقترح جوابًا عن السؤال: ما الوجود البشري؟ وأين يكمن شعره؟ وقد استطاع معاصرو ستيرن، كفيلدنج مثلاً، أن يتذوقوا بصورة خاصة السحر الخارق للفعل

والمغامرة. أما الجواب المضمر في رواية ستيرن فهو مختلف؛ إذ إن الشعر يكمن بموجبها لا في الفعل بل في قطع الفعل.

وربما بدأ هنا بصورة غير مباشرة حوار كبير بين الرواية والفلسفة. تعتمد عقلانية القرن الثامن عشر على جملة لايبنتز الشهيرة: *لا شيء مما هو كائن بلا سبب* *nihil est sine ratione*. ويفحص العلم الذي استثارته هذه القناعة بشراسة سبب كل شيء بحيث أن كلّ شيء يبدو قابلاً للشرح قابلّ للحساب. إنّ الإنسان الذي يريد أن يكون لحياته معنى يتخلى عن كل حركة لا سبب لها ولا غاية. كلُّ السِّيَرِ قد كتبت على هذا النحو، وتبدو الحياة كما لو أنّها مسارٌ يتألق بالأسباب، وبالآثار، ويضروب الفشل والنجاح، أما الإنسان فإنه وقد ثبَّتَ نظره المتلهّف على التسلسل السببي لأفعاله يسارع من عدْوِهِ المجنون نحو الموت.

وفي مواجهة هذا الاختصار للعالم إلى مجرد تتابع سببي للأحداث، تؤكد رواية ستيرن – من خلال شكلها وحده: لا يقوم الشعر في الفعل، بل حيث يتوقف الفعل؛ حيث يتحطم الجسر بين السبب وأثره وحيث يتسكع الفكر في حرية عذبة عاطلة. إن شعر الوجود – كما تقول رواية ستيرن يكمن في الاستطراد. إنه في ما لا يمكن حسبانه. إنه على الطرف الآخر من السببية. إنه بلا سبب sine ratione . إنه على الطرف الآخر من جملة لايبنتز.

لا يمكننا إذن أن نحكم على روح عصر ما بموجب أفكاره ومفاهيمه النظرية حصرًا من دون أن نأخذ بعين الاعتبار الفن ولاسيما الرواية. لقد ابتكر القرن التاسع عشر القاطرة، وكان هيجل على يقين من أنه قد أدرك روح التاريخ العام نفسه. واكتشف فلوبير الحماقة، وأجرؤ على القول إنَّ هذا هو أكبر اكتشاف للعصر الفخور بعقله العلمي.

من الطبيعي أننا لم نكن نشك حتى قبل فلوبير بوجود الحماقة، لكننا كنا نفهمها بصورة مختلفة قليلاً؛ فقد كانت تعد مجرد غياب بسيط للمعرفة، عيب يمكن إصلاحه بالتعليم، لكن الحماقة في روايات فلوبير تمثل بعدًا لا ينفصل عن الوجود البشري؛ فهي تصاحب إيما المسكينة عبر أيامها حتى سرير غرامها وحتى سرير موتها الذي سيتبادل خلال فترة طويلة أمامه جلفان مخيفان، هوميه وبورنيزيان، سفاهاتهما كما لو أنها خطاب رثاء، لكن أكثر شيء مزعج وأكثر شيء مخز في الرؤية الفلوبيرية للحماقة هو هذا: لا تمحي الحماقة أمام العلم، والتقنية، والتقدم، والحداثة، بل على العكس، إنها مع التقدم تتقدم هي الأخرى أيضًا!

كان فلوبير يجمع بهوى شرير الصيغ النمطية التي كان الناس من حوله يتلفظون بها ليظهروا بمظهر الأذكياء والمحيطين بكل شيء. وقد ألف منها كتابه الشهير *قاموس الأفكار المسبقة*. ولنستخدم هذا العنوان لنقول: إن الحماقة الحديثة لا تعني الجهل، بل تعني *لا ـــ تفكير الأفكار المسبقة*. إن الاكتشاف الفلوبيري بالنسبة إلى مستقبل العالم أشدّ أهمية من أشد أفكار ماركس أو فرويد انقلابية؛ ذلك أننا نستطيع تصور المستقبل من دون صراع الطبقات أو من دون التحليل النفسي، لكننا لا نستطيع تصوره من دون هذا الصعود الذي لا يقاوم للأفكار المسبقة التي سجلت في الحواسيب، ونشرت من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية توشك أن تصير عما قريب قوّة تسحق كل فكرٍ جديدٍ وفرديٍّ، وتخنق بذلك جوهر الثقافة الأوروبية نفسه في الأزمنة الحديثة.

بعد أن مضى حوالي ثمانين عامًا على تصور فلوبير لبطلته إيما بوفاري سيتحدث خلال الثلاثينيات من القرن العشرين روائي كبير آخر هو هيرمان بروخ عن الجهد البطولي للرواية الحديثة التي تقاوم موجة الكيتش، والتي ربما ستنتهي مسحوقة تحت وطأته. تشير كلمة الكيتش إلى موقف من يريد أن يثير الإعجاب بأيّ ثمن ولأكبر عدد من الناس. ولكي تثير الإعجاب لا بدّ من التأكيد على ما يريد

الناس سماعه، ومن أن تكون في خدمة الأفكار المسبقة؛ فالكيتش هو ترجمة حماقة الأفكار المسبقة إلى لغة الجمال والانفعال. فهو يستدرّ دموع عطفنا على أنفسنا، وعلى كل ما نفكره ونشعر به من أمور مبتذلة. واليوم، وبعد خمسين سنة، لا تزال جملة بروخ تزداد حقيقة. ونظرًا للضرورة القصوى لإثارة الإعجاب، وبالتالي حصر انتباه أكبر عدد ممكن من الناس، فإن جمالية وسائل الإعلام الجماهيري هي جمالية الكيتش التي لا مفرّ منها، وبقدر ما تعانق وسائل الإعلام الجماهيري، وتخترق حياتنا بقدر ما يصير الكيتش جماليتنا وأخلاقيتنا اليومية. كانت الحداثة حتى فترة متأخرة، تعني ثورة غير امتثالية ضد الأفكار المسبقة والكيتش. أما اليوم، فالحداثة تختلط مع الحيوية الإعلامية الجماهيرية الضخمة، وأن تكون حديثًا يعني أن تبذل جهدًا جامحًا لكي تكون على علم بكل شيء. لكي تكون مماثلاً، لكي تكون أكثر مماثلة من كل من حولك ممن يماثلون. لقد لبست الحداثة ثوب الكيتش.

إنّ الأجلاف ولا ــ تفكير الأفكار المسبقة، والكيتش، يؤلفون العدو الوحيد نفسه ذا الوجوه الثلاثة للفن الذي ولد كصدى لضحك الإله، والذي عرف أن يبدع هذا الفضاء التخييلي الساحر الذي لا يملك الحقيقة أحد فيه، والذي يحق فيه لكل امرئ أن يكون مفهومًا. لقد ولد هذا الفضاء التخييلي مع أوروبا الحديثة، وهو صورة أوروبا أو على الأقل حلمنا بأوروبا، حلمنا الذي شوه مرات عديدة، لكنه مع ذلك على قدر من القوة بحيث يوحدنا جميعًا في أخوّة تتجاوز قارتنا الصغيرة تجاوزًا كبيرًا. لكننا نعلم أن العالم الذي يُحترَمُ فيه الفرد (عالم الرواية التخييلي وعالم أوروبا الواقعي) عالم هشّ وزائل؛ إذ إننا نرى في الأفق جيوشًا من الأجلاف الذين يرصدوننا. وبصورة دقيقة، في هذه الحقبة من الحرب غير المعلنة والدائمة، وفي هذه المدينة ذات المصير الدرامي والمؤلم فقد عزمت على ألا أتكلم إلا عن الرواية. ولا شك أنكم قد أدركتم أن ذلك لا يعني من جانبي ضربًا من الهرب أمام مسائل تعدّ خطيرة؛ ذلك أنه إذا كانت الثقافة الأوروبية تبدو لي اليوم مهددة، إذا

كانت مهددة من الخارج ومن الداخل في أعزّ ما تملكه، أي احترامها للفرد، واحترامها لفكره الأصيل ولحقه بحياة خاصة لا تنتهك، فإنَّ هذا الجوهر النفيس للروح الأوروبية يبدو لي آنئذ كما لو أنه مودعٌ في علبة فضية في تاريخ الرواية، في حكمة الرواية. وإني لأودُّ في خطاب الشكر هذا أن أثني على هذه الحكمة بالذات. سوى أنه حان الوقت كي ما أتوقف؛ فقد كنت في طريقي إلى أن أنسى أن الإله يضحك عندما يراني أفكر.

٢

الوصايا المغدورة

المحتوى

الجزء الأول

اليوم الذي لن يعود فيه بانورج يثير الضحك

ابتكار الفكاهة

أكلت السيدة جراند جوزييه وهي حامل كثيرًا من الأحشاء بحيث توجب معالجتها بمضادٍّ للإسهال، ولقد كان من القوة بحيث ارتخى الغلاف المشيمي، وانزلق الجنين جارجانتويا في أحد العروق، وصعد ليخرج من أذن أمّه. منذ الجُمَلِ الأولى يكشفُ الكتابُ أوراقه: ما يُحكى هنا ليس جادًّا: وهو يعني: هنا لا نؤكد حقائق (علمية أو أسطورية)، ولا نلتزم بإعطاء وصفٍ للوقائعَ كما هي في الواقع.

ما أسعد أيام رابليه: تطير فراشة الرواية حاملة على جسمها أشلاء النغفة. ما زال بانتاجرويل بمظهره العملاق ينتمي لماضي الحكايات العجيبة، في حين يصل بانورج من مستقبل الرواية المجهول آنئذ. إن اللحظة الاستثنائية لولادة فن جديد تضفي على كتاب رابليه ثراء لا يُصدَّق، نجد فيه كل شيء: المحتمل والمستحيل، المجاز، الهزل، العمالقة والبشر الأسوياء، النوادر والتأملات، الرحلات الحقيقية والعجيبة، الخلافات المعقدة، الاستطرادات ذات المهارة اللغوية المحضة. يشعر روائيو اليوم بحنينٍ حاسدٍ إلى هذا العالم الخليط على نحو ساحر للروائيين الأوائل وإلى الحرية المرحة التي يسكنونه معها.

ومثلما يجعل رابليه في صفحات كتابه الأولى جارجانتويا يسقط على مسرح العالم من أذن أمه، كذلك الأمر في *الآيات الشيطانية*، يسقط بطلا سلمان رشدي بعد انفجار الطائرة خلال طيرانها وهما يثرثران، ويغنيان، ويتصرفان بطريقة هزلية وغير متوقعة. في حين تطفو "فوقه، ووراءه، وتحته، في الفراغ" مقاعد ذات

مسند قابل للانحناء، وكؤوس من الورق المقوى، وكمامات الأوكسجين والمسافرون، كان أحدهم، وهو جبريل فاريشتا يسبح "في الهواء سباحة البطن كالفراشة، سباحة البطن، كان يتكوّر في كرة مادًّا ذراعيْه وساقيْه في شبه لانهاية شَبَهِ الفجر هذا " والآخر، صلاح الدين شامشا، كان "كظلٍّ ضعيف [...] يُسقِطُ رأسه أولاً، في طقم رمادي كانت أزراره جميعًا مزررة، وذراعاه ملتصقان بالجسم [...] وقبعة مستديرة فوق رأسه". بهذا المشهد تفتتح الرواية؛ لأن رشدي كرابليه يعرف أن العقد بين الروائي والقارئ يجب أن يُبرمَ منذ البداية، يجب أن يكون ذلك واضحًا: ما يُحكى هنا ليس جادًّا حتى ولو كان المقصود أشياء شديدة الرهبة.

زواج اللا ــ جدّيّ والرهيب: هوذا مشهد من *الكتاب الرابع*: يلتقي مركب بانتاجرويل في عرض البحر سفينةَ مع تجار خراف، حين يرى أحد التجار بانورج بلا فتحة بنطال، وقد رُبِطت نظاراته إلى قبعته يظن أن بوسعه أن يجتذب إلى نفسه الأنظار فينعته بالزوج المخدوع. ينتقم بانورج لنفسه فورًا: يشتري منه خروفًا، ويلقي به إلى البحر؛ وبما أنّ الخراف معتادة على اتباع أوّلها فإنها عمدت جميعًا إلى القفز إلى الماء. يجنُّ التجار وهم يمسكون بها تارةً من صوفها وتارة من قرونها ويُجَرّون هم أيضًا إلى البحر. كان بانورج يمسك مجذافًا بيده، لا لإنقاذهم، بل ليمنعهم من التسلق إلى السفينة، وهو يعظهم بفصاحة مبيّنًا لهم بؤسَ هذا العالم، وخيرَ الحياة الأخرى وسعادتها، مؤكدًا لهم أن الموتى أسعد من الأحياء. على أنه يتمنى لهم في حال ما إذا لم يكن يزعجهم أن يستمروا في العيش بين البشر، أن يلتقوا حوتًا ما على شاكلة النبي يونس. وما إن اكتمل الغرق، حتى هنأ الأخ الطيب جان بانورجَ، ولم يأخذ عليه إلا أنه دفع للتاجر مبذرًا بذلك المال. فيجيبه بانورج:"يا الله، لقد تسليت بأكثر من خمسين ألف فرنك!".

المشهد لا واقعي، ومستحيل: هل له فحوى على الأقل؟ هل يشهّر رابليه بدناءة التجار الذين لابد أن يسرّنا عقابهم؟ أم أنه يريد جعلنا نغتاظ من فظاظة

بانورج؟ أم أنه يسخر بوصفه من معاديي الدين من حماقة الصيغ الدينية التي يقولها بانورج؟ احذروا! كلُّ جوابٍ هو فخ للحمقى.

أوكتافيو باز[*]: "لم يعرف هوميروس ولا فيرجيل الفكاهة؛ ويبدو أرسطو كأنه يتوقعها، لكن الفكاهة لم تتخذ شكلاً إلا مع سرفانتس [...]، ويتابع باز، إن الفكاهة هي الابتكار الكبير للعقل الحديث." فكرة أساسية: ليست الفكاهة ممارسة عريقة للإنسان، بل هي *ابتكار* مرتبط بولادة الرواية. ليست الفكاهة إذن هي الضحك، ولا السخرية، ولا الهجاء، بل هي ضرب خاصٌ من الهزلي يقول عنه باز (وذلك هو مفتاح فهم جوهر الفكاهة) إنها "تجعل من كل شيء تتناوله غامضًا". وأولئك الذين لا يعرفون الاستمتاع بمشهد بانورج تاركًا تجار الخراف يغرقون وهو يثني لهم على الحياة الأخرى لن يفهموا شيئًا أبدًا في فن الرواية.

المنطقة التي عُلّقَ فيها الحكم الأخلاقي

لو أن أحدًا طلب إليّ ما هو السبب الأشد تواترًا في ضروب سوء التفاهم بين قرائي وبيني، فلن أتردد في القول : الفكاهة. لم أكن منذ زمن طويل في فرنسا وكنت أشعر بكل شيء إلا بالسأم. حين تمنى أستاذ كبير في الطبّ رؤيتي؛ لأنه أحب روايتي *فالس الوداعات*، كنت شديد الرضى. كانت روايتي في نظره نبوية؛ فمع شخصية الدكتور سكريتا الذي يعالج في مدينة مياه، النساء العقيمات في الظاهر، بحقنهنّ سرًّا بمنيه بواسطة حقنة خاصة، وضعتُ يدي على مشكلة المستقبل الكبرى. ودعاني إلى ندوة مخصصة للتخصيب الصناعي. واستخرج من جيبه ورقة وقرأ عليّ مسودّة مداخلته. على هبة المني أن تكون مغلفة ومجانية (وحدّق فيّ في تلك اللحظة) ومبررة بحبٍّ مثلث: حب لبويضة مجهولة ترغب في إتمام مهمتها، وحب الواهب لفرديته التي ستستمر بالهبة، وثالثًا حب لزوج يتألم،

(*) أوكتافيو باز Octavio Paz: شاعر وباحث مكسيكي (١٩١٤ ـ ١٩٩٨) ، وقد حصل على جائزة نوبل عام ١٩٩٠. (المترجم)

عطشاناً. ثمّ يحدق من جديد فيَّ: مع كل تقديره؛ فهو يسمح لنفسه بنقدي: لم أنجح في التعبير بطريقة قوية بما فيه الكفاية عن الجمال الأخلاقي لهبة المني. أدافع عن نفسي: الرواية هزلية! وشخصية الدكتور سكريتا شخصية مبتكرة! فأجابني حذرًا: إذن يجب ألا تؤخذ رواياتك على محمل الجدّ؟ تحرجت، وفجأة، فهمت: لا شيء أصعب من إفهام الهزل.

في *الكتاب الرابع*، هناك عاصفة في البحر. يجهد الناس جميعًا وهم على سطح السفينة في إنقاذ المركب. وحده بانورج وقد شلّه الخوف لا يفعل شيئًا سوى التأوّه: يمتد نواحه على طوال الصفحات. وما إن تهدأ العاصفة حتى تعود له الشجاعة ويوبخهم جميعًا على كسلهم. وهاهو ما يثير الفضول: هذا الجبان، الخامل، الكذاب، الممثل الفاشل، لا يكتفي بألا يثير أي استنكار، بل إننا في لحظة تبجحه إنما نحبّه أكثر. هنا هي المقاطع التي يغدو فيها كتاب رابليه تمامًا وجذريًا رواية، أي: *المنطقة التي علق فيها الحكم الأخلاقي*.

تعليق الحكم الأخلاقي ليس لا أخلاقية الرواية، بل هو مفهومها في الأخلاق. الأخلاق التي تعترض على الممارسة البشرية الراسخة في الحكم على الفور بلا توقف، وكل الناس، في أن يحكموا قبل ومن دون أن يفهموا. هذا الاستعداد الحماسي للحكم هو، من وجهة نظر حكمة الرواية، أشد الحماقات البغيضة، وأشدّ الشرور ضررًا. لا لأنّ الروائيّ يعترض في المطلق على شرعية الحكم الأخلاقي، لكنه يعيده إلى ما وراء الرواية. اتهموا هنا، إن كان ذلك يروقكم، بانورج لجبنه، واتهموا إيما بوفاري، واتهموا راستينياك، تلك قضيتكم؛ إذ لا يستطيع الروائي أن يفعل شيئًا هنا.

إن إبداع الميدان الخيالي الذي يُعلّقُ فيه الحكم الأخلاقي كان مأثرة ذات مغزى بعيد المدى: هنا فقط يمكن أن تزدهر شخصيات روائية، أي أفراد تم تصورهم لا حسب حقيقة مسبقة الوجود، بوصفها أمثلة على الخير أو الشرّ، أو بوصفها تمثيلاً لقوانين موضوعية تتصادم، بل بوصفها كائنات مستقلة قائمة على

أخلاقها الخاصة بها وعلى قوانينها الخاصة بها. لقد اعتاد المجتمع الغربي على تقديم نفسه بوصفه مجتمع حقوق الإنسان، ولكن قبل أن يتمكن إنسان ما من امتلاك حقوقه، كان عليه أن يتكون كفرد، وأن يعتبر نفسه كذلك، وأن يُعتبَرَ كذلك، وما كان لذلك أن يتمّ لولا الممارسة الطويلة للفنون الأوروبية وللرواية بوجه خاص التي تعلم القارئ أن يكون فضوليًا لمعرفة الآخر، وأن يحاولَ فهمَ الحقائقَ المختلفة عن حقائقه. وبهذا المعنى كان سيوران[١] على حق في تسميته المجتمع الأوروبي بوصفه "مجتمع الرواية" والكلام عن الأوروبيين بوصفهم "أبناء الرواية".

تدنيس

إن نزع صفة التأليه عن العالم (Entgötterung) هو أحد الظواهر التي تسم العصور الحديثة. لا يعني نزع صفة التأليه الإلحاد، بل يعني الموقف الذي يحل فيه الفرد، الأنا المفكر، محل الإله بوصفه أساس كلّ شيء؛ يمكن للإنسان أن يحتفظ بإيمانه، وأن يركع في الكنيسة، وأن يصلي في السرير، لكن ورعه لا ينتمي من الآن فصاعدًا إلا إلى عالمه الذاتي. بعد وصفه هذا الوضع يختتم هيدجر: "وهكذا آلت الآلهة إلى الرحيل، ومُلئ الخواء الذي نتج عن رحيلها بالاستكشاف التاريخي والنفسي للأساطير".

الاستكشاف التاريخي والنفسي للأساطير، وللنصوص المقدسة، يعني القول: جعلها دنيوية، تدنيسها. تأتي كلمة دنيوي بالفرنسية *paofane* من الكلمة اللاتينية *profanum*: المكان أمام المعبد، خارج المعبد. والتدنيس *profanation* هو إذن نقل المقدس خارج المعبد، إلى دائرة خارج الدين. ومن حيث إن الضحك مبعثر

---

(١) إميل ميشيل سيوران Emile Michel Cioran (١٩١١ ـ ١٩٩٥): كاتب فرنسي من أصل روماني. درس في جامعة بوخارست، وجاء إلى باريس في عام ١٩٣٧، وقرر الاستقرار في فرنسا نهائيًا. وبعد عشر سنوات من وصوله، وبينما كان يقوم بترجمة مالارميه إلى الرومانية، قرر أن لا يكتب منذئذ إلا بالفرنسية. لم يكف في مؤلفاته طوال حياته عن القيام بتحطيم الأيديولوجيات. كتبه عديدة، لكنها غير مترجمة للعربية، منها *التاريخ واليوتوبيا* (١٩٦٠)؛ *السقطة في الزمان* (١٩٦٤). وقد أشرف قبيل وفاته على نشر أعماله الكاملة في مجلد واحد لدى منشورات جاليمار. (المترجم)

على نحو غير مرئي في جو الرواية، فإنّ التدنيس الروائي هو أسوأ ما يمكن؛ لأن الدين والفكاهة متنافران.

إن ثلاثية توماس مان، *يوسف وإخوته*، المكتوبة بين عامي ١٩٢٦ و١٩٤٢، هي بامتياز "استكشاف تاريخي ونفسي" للأساطير المقدسة التي رُوِيَتْ بلهجة مان المبتسمة والمضجرة بجزالة، لم تعد فجأة مقدسة، وصار الإله الذي يوجد في التوراة منذ الأبد، لدى مان مخلوقًا إنسانيًا، ابتكارًا من إبراهيم الذي جعله يخرج من فوضى تعدد الآلهة بوصفه ألوهية عليا أولاً ثم واحدة، وبما أنه يعرف لمن يدين بوجوده، يصرخ الإله: "عجيبٌ كم يعرفني هذا الإنسان المسكين. ألم أبدأ بأن شهرت اسمي بواسطته؟ الحقّ، إني ماض لمسحه بالزيت المقدس". ولكن بوجه خاص: يشير مان إلى أن روايته مبدع هزلي. النصوص المقدسة حاملة على الضحك! كهذه القصة عن بوتيفار ويوسف، هيَ، المجنونة حبًّا، تقتل لسانها، وتتلفظ بكلماتها المثيرة آكلة الحروف كالطفل، مَمْ معي، مَمْ معي، في حين أنَّ يوسف، العفيف، خلال سنوات ثلاث، ويوما بعد يوم، يشرح بصبر لآكلة الحروف أنَّ من المحرّم عليهما ممارسة الحب. وفي اليوم الحاسم، ووجدا وحدهما في البيت، ألحّت من جديد، مَمْ معي، مَمْ معي، ويشرح هو الآخر مرة أخرى بصبر وبطريقة تربوية الأسباب التي يجب من أجلها عدم ممارسة الـب، لكنه ينتعظ خلال هذا الشرح، ينتعظ، يا إلهي إنه ينتعظ بروعة جعلت بوتيفار، وهي تنظر إليه ينتابها مسٌّ من الجنون، فتنتزع قميصه، وحين يتخلص يوسف منها وهو يجري، منتعظًا باستمرار، تصرخ، وقد أصابها الإحباط، واليأس، والحنق، وتنادي لنجدتها متهمة يوسف بالاغتصاب.

عرفت رواية مان احترامًا إجماعيًا، وهو برهانٌ على أن التدنيس لم يُنظر إليه كإهانة، بل إنه يؤلف من الآن فصاعدًا جزءًا من العادات. خلال العصور الحديثة، كفَّ اللاإيمان عن أن يكون متحديًا ومثيرًا، وفقد الإيمان من ناحيته يقينه التبشيري أو اللامتسامح القديم. ولقد أكدت صدمة الستالينية بصورة عجيبة هذا

الوضع؛ ففي محاولتها محوَ الذاكرة المسيحية برمتها، أوضحت بصورة مفاجئة، أننا ننتمي جميعًا، مؤمنين أوغير مؤمنين، مجدفين أو ورعين، إلى الثقافة نفسها المتجذرة في الماضي المسيحي الذي ما كنّا لولاه إلا ظلالاً بلا جوهر، وأصداء بلا ألفاظ، وغرباء روحيين.

لقد رُبّيتُ ملحدًا، وقد راقني ذلك إلى اليوم الذي رأيت فيه خلال أشد سنوات الشيوعية سوادًا مسيحيين يتعرضون للمضايقات. فجأة، طار إلحاد شبابي الأول المثير المبتهج، كما لو أنه حماقة شباب. كنت أفهم أصدقائي المؤمنين، وكنت أرافقهم أحيانًا مدفوعًا بالتضامن وبالانفعال، إلى القداس، لكني لم أصل بذلك إلى القناعة بأن إلهًا يوجد بوصفه كائنًا يتحكم بمصائرنا. وفي كل الأحوال، ماذا يسعني أن أعرف عن ذلك؟ وهم، ماذا عساهم يعرفون عن ذلك؟ هل هم على يقين من يقينهم؟ كنت جالسًا في كنيسة مع الإحساس الغريب والسعيد بأن لا إيماني وإيمانهم كانا قريبيْن بصورة عجيبة.

بئر الماضي

ما الفرد؟ أين تقوم هويته؟ تبحث الروايات كلها عن جواب عن هذه الأسئلة. والحقيقة، بأيِّ شيء تُعَرّفُ الأنا نفسها؟ أبما تفعله شخصية ما، بأفعالها؟ لكن الفعل يفلت من مؤلفه، وينقلب عليه تقريبًا على الدوام، أم بحياتها الداخلية إذن، بالأفكار، بالمشاعر الخبيئة؟ ولكن هل يقدر إنسان ما على فهم نفسه؟ هل تستطيع أفكاره الخبيئة أن تكون مفتاح هويته؟ أم أنّ الإنسان يُعَرّفُ برؤيته للعالم *Weltanschauun* بأفكاره، بأيديولوجيته؟ تلك هي جمالية دستويفسكي: تتجذر شخصياته في أيديولوجية شخصية شديدة الجدة يتصرّفون بموجبها وفق منطق صارم. في حين أن الأيديولوجية الشخصية لدى تولستوي بالمقابل أبعد من أن تكون شيئًا مستقرًا يمكن للهوية الفردية أن تتأسس عليه: "لم يكن ستيفان أركاديفيتش يختار لا مواقفه ولا آراءه، لا؛ فالمواقف والآراء كانت تأتي وحدها إليه، مثلما أنه لم يكن يختار

شكل قبعاته أو معاطفه بل يأخذ ما يلبسه الناس عادة" (*أنا كارنينا*)، لكن إذا كان الفكر الشخصي ليس أساس هوية فرد ما (إذا لم يكن أكثر أهمية من قبعة ما)؛ فأين يوجد هذا الأساس؟

قدم توماس مان إلى هذا البحث الذي لا ينتهي، إسهامه الشديد الأهمية: نفكر أننا نتصرف، نفكر أننا نفكر، لكنّ امرأ آخر أو آخرين مَنْ يفكر أو يتصرف فينا: عادات سحيقة، نماذج أصلية انتقلت وقد صارت أساطير، من جيل إلى جيل، تملك قوة هائلة من السحر وتهدينا اعتبارًا مِنْ (كما يقول مان) "بئر الماضي".

مان: "هل تنحصر ــ أنا ــ الإنسان بصورة ضيقة ومسوَّرة بإحكام ضمن حدودها الجسدية والعابرة؟ ألا ينتمي عدد من العناصر التي يتكوّنُ منها إلى العالم الخارجي عنه والسابق عليه؟ [...]ألم يفرض التمييز بين العقل عامة والعقل الفردي قديمًا نفسه على النفوس بالقوة نفسها التي يفرض بها نفسه اليوم..." وأيضًا: "نجد أنفسنا أمام ظاهرةٍ يمكن أن نرغب في وصفها بالتقليد أو بالاستمرار، مفهومٍ عن الحياة يقوم دور كلّ امرئ بموجبه على بعث بعض الأشكال المعينة، بعض الصور الأسطورية الإجمالية التي أثبتها الأسلاف وعلى السماح لها بالتجسّد من جديد".

إن الصراع بين يعقوب وأخيه عيسو ليس إلا استعادة للخصومة القديمة بين قابيل وهابيل، بين المفضل عند الله والآخر، المهمل، الغيور. يجد هذا الصراع، هذه "الصورة الأسطورية الإجمالية التي أثبتها الأسلاف"، تحوّله الجديد في مصير ابن يعقوب، يوسف، وهو الآخر من جنس المفضلين. ولأنه مدفوع بالشعور بالذنب العريق لدى المفضلين إنما يرسله يعقوب ليتصالح مع إخوته الغيورين (مبادرة قاتلة: إذ سيُلقيهِ هؤلاء في الجبّ).

حتى العذاب، وهو ردّ فعل لا يمكن السيطرة عليه ظاهريًا، ليس إلا "تقليدًا واستمرارًا": حين تحدثنا الرواية عن سلوك وكلمات يعقوب آسفًا على موت يوسف، يعلق مان: "لم تكن تلك طريقته المألوفة في الكلام [...] لقد سبق لنوحٍ أن

تحدث بالطريقة نفسها بمناسبة الطوفان أو بما يشابهها، ويختص يعقوب نفسه بها [...] كان يأسه يُعبّرُ عن نفسه بصيغ معروفة نسبيًا [...] وإن لم يكن من الواجب من أجل ذلك وضع عفويته موضع الشك ولو بأقلّ مقدار." ملاحظة مهمة: لا يعني التقليد الافتقار للأصالة؛ لأنّ الفرد لا يستطيع أن لا يقلد ما حدث من قبل؛ وأيًا كان صدقه، فإنه ليس إلا تجسيدًا مكرورًا، وأيًا كانت حقيقته، فإنه ليس إلا نتيجة مقترحات وأوامر صادرة عن بئر الماضي.

تعايش الأزمنة التاريخية المختلفة في رواية ما

أفكر بالأيام التي بدأت فيها كتابة رواية *المزحة*: كنت أعرف منذ البداية وبعفوية كاملة، أن الرواية سوف تحدّق عبر شخصية ياروسلاف في أعماق الماضي (ماضي الفن الشعبي)، وأنّ "أنا" شخصيتي سوف يتكشف في هذه النظرة وبواسطتها. والواقع أن الأبطال الأربعة قد خلقوا على هذا النحو: أربعة عوالم شيوعية شخصية، مطعَّمَة على أربعة مواضع أوروبية: لودفيج: الشيوعية التي تنمو على العقل الهدام الفولتيري، ياروسلاف: الشيوعية بوصفها رغبة في إعادة بناء زمن الماضي الأبوي المحتفظ به في الفولكلور، كوستكا: اليوتوبيا الشيوعية المطعَّمَة على الإنجيل، هيلين: الشيوعية، مصدر حماسة *الإنسان العاطفي*. أخذت كل هذه العوالم في لحظة تفككها: أربعة أشكال من انحلال الشيوعية، وهو ما يعني أيضًا: انهيار أربع مغامرات أوروبية قديمة.

يتجلى الماضي في *المزحة* فقط بوصفه وجهًا من وجوه نفسية الشخصية أو في استطرادات مقالية، بعد ذلك، رغبت وضعه مباشرة على المنصة. في *الحياة هي في مكان آخر*، وضعت حياة شاعر شاب من أيامنا أمام قماشة تاريخ الشعر الأوروبي برمته لكي تختلط خطاه مع خطى رامبو وكيتس وليرمنتوف. وهذه الرغبة في المواجهات التاريخية لم تتركني منذ ذلك الحين.

كنت أكره بوصفي كاتبًا شابًا في براج كلمة "جيل" التي كانت تنفرني بما تنطوي عليه من معانٍ قطعية. والمرة الأولى التي أحسست فيها بارتباطي مع الآخرين كانت حين قراءتي فيما بعد في فرنسا روايةَ *أرضنا* لكارلوس فوينتس. كيف كان ممكنًا أن يكون شخصٌ من قارة أخرى، بعيدٌ عني بمساره وبثقافته، مأخوذًا بنفس الهاجس الجمالي في حمل مختلف الأزمنة التاريخية على التعايش في الرواية، وهو هاجسٌ كنت أعتبر حتى ذلك الحين ساذجًا أنه لا يخصُّ أحدًا سواي.

يستحيل إدراك أرضنا، أرضنا في المكسيك، من دون أن ننحني فوق بئر الماضي. لا على طريقة المؤرخ لكي نقرأ فيه الأحداث في مجراها الزمني، بل للتساؤل: ما هو بالنسبة لإنسان ما *الجوهر المُركَّز* للأرض المكسيكية؟ لقد أمسك فوينتس بهذا الجوهر تحت مظهر رواية ــ حلم تتصادم فيها حقب تاريخية عدّةٌ في نوع من ما وراء تاريخ شعري وحلمي؛ لقد أبدع بذلك شيئًا يصعب وصفه، وفي كل الأحوال شيئًا لم تسبق رؤيته في الأدب.

نظرة التحديق نفسها في أعماق الماضي، أجدها أيضًا في *الآيات الشيطانية*: هوية معقدة لباكستاني متأوروب؛ أرض ليست أرضنا، ليست أرضهم، أرض ضائعة، ولإدراك هذه الهوية الممزقة، تفحصها الرواية في أمكنة مختلفة من الكوكب: في لندن وفي بومباي وفي قرية باكستانية اليوم، ثم في آسيا في القرن السابع.

هذا القصد الجمالي المشترك (جمعُ حقب تاريخية عدّة في رواية واحدة) هل يمكن أن يَتفسَّرَ بتأثير متبادل؟ لا، بالتأثيرات المعاناة بصورة مشتركة؟ لا أرى ما هي، أوْ، هل إننا استنشقنا هواء التاريخ نفسه؟ وهل جعلنا تاريخ الرواية بمنطقه الخاص نواجه المهمة نفسها؟

تاريخ الرواية بوصفه انتقامًا من التاريخ بالمعنى المباشر

التاريخ، هل يسعنا الانتماء إلى هذه السلطة البالية؟ ليس ما سأقوله إلا اعترافًا شخصيًا: لقد أحسست دومًا بوصفي روائيًا، أنني في التاريخ، أي في وسط درب ما، في حوار مع الذين سبقوني وربما أيضًا (بصورة أقلّ) مع الذين سيأتون فيما بعد. إنني أتحدث بالطبع عن تاريخ الرواية لا عن أيّ تاريخ آخر، وأتحدث عنه كما أراه: إنه لا علاقة له مع أيّ عقل خارج الإنساني لهيجل؛ إنه ليس مقررًا سلفًا ولا متطابقًا مع فكرة التقدم؛ إنه تاريخ إنساني كليًا، مصنوع من البشر، من بعض البشر، ومن ثم يمكن مقارنته مع تطور فنان واحد، تارة يتصرف بطريقة غير متوقعة، وتارة يتصرف بعبقرية ثم بلا عبقرية، وغالبًا ما تفوته الفرص.

إنني في طريقي إلى ملء تصريح الانتماء إلى تاريخ الرواية، في حين أن رواياتي كلها تفوح بهول التاريخ، بهذه القوة المعادية، غير الإنسانية، التي تغزو من الخارج، وهي غير المدعوة وغير المرغوب فيها، حيواتنا وتحطمها. ومع ذلك، ليس هناك ما هو غير متماسك في هذا الموقف المزدوج؛ لأن تاريخ الإنسانية وتاريخ الرواية شيئان مختلفان تمام الاختلاف. إذا كان الأول لا ينتمي للإنسان، وإذا كان قد فرض عليه كقوة أجنبية ليس له عليها أيّ سلطان، فإن تاريخ الرواية (والرسم والموسيقى) قد ولد من حرية الإنسان، من إبداعاته الشخصية كليًا، من خياراته. إن معنى تاريخ فنٍّ ما يتعارض مع معنى التاريخ بالمعنى المباشر للكلمة. وبطابعه الشخصي، يعتبر تاريخ فنٍّ ما انتقام الإنسان من لا شخصانية تاريخ الإنسانية.

أهو الطابع الشخصي لتاريخ الرواية؟ أليس على هذا التاريخ لكي يتمكن من تكوين كلٍّ واحدٍ عبر العصور، أن يكون موحدًا بحسٍّ مشترك، دائم، وبالتالي متجاوزًا الشخص بالضرورة؟ لا. أعتقد أنه حتى هذا الحس المشترك يبقى دائمًا شخصيًا، إنسانيًا؛ لأنَّ مفهوم هذا الفن أو ذاك (ما هي الرواية؟) وكذلك معنى تطوره (من أين يأتي وإلى أين يذهب؟) خلال مجرى التاريخ، مُعَرَّفان بلا توقف

من قبل كلِّ فنان، من قبل كلِّ مُبْدَعٍ جديد. إن معنى تاريخ الرواية هو البحث عن هذا المعنى، إبداعه المستمر وإعادة إبداعه الذي يضمُّ على الدوام بأثر رجعي كلَّ ماضي الرواية: فرابليه لم يسمِّ على وجه اليقين كتابه ***جارجونتويا بانتاجواريل*** رواية. *لم يكن* رواية، بل *صارها* بالتدريج بقدر ما استلهمه الروائيون اللاحقون، ونادوا صراحة بانتمائهم إليه، دامجين إياه بذلك في تاريخ الرواية، وأكثر من ذلك، معترفين به كأول حجر في هذا التاريخ.

على هذا الأساس، لم تستثر كلمات "نهاية التاريخ" فيَّ أبدًا لا قلقًا ولا نفورًا. "كم سيكون لذيذًا نسيان ذلك الذي استنفذ نسغ حيواتنا القصيرة، لإخضاعها إلى أشغاله الباطلة، كم سيكون جميلاً نسيان التاريخ!" (*الحياة هي في مكان آخر*). إذا كان عليه أن ينتهي (رغم أنني لا أعرف أن أتخيلَ بصورة محسوسة هذه النهاية التي يحب الفلاسفة الحديث عنها) فليسرع! لكن الصيغة نفسها (نهاية التاريخ)، تقبض صدري إذا ما طبقت على الفن، هذه النهاية، لا يمكنني إلا أن أتخيلها جيدًا؛ لأن معظم الإنتاج الروائي اليوم مؤلفٌ من روايات خارج تاريخ الرواية: اعترافات روائية، تحقيقات روائية، تصفية حسابات روائية، سير ذاتية روائية، تشهيرات روائية، دروس سياسية روائية، احتضار الزوج روائيًا، احتضار الأب روائيًا، احتضار الأم روائيًا، ولادات روائية. روايات إلى ما لانهاية، حتى نهاية الزمن، لا تقول شيئًا جديدًا، ولا تملك أيَّ طموح جمالي، ولا تحمل أيّ تغيير لا لفهمنا للإنسان ولا إلى الشكل الروائي، تشبه الواحدة منها الأخرى، تستهلك صباحًا وتُرمى تمامًا في المساء.

لا يمكن للمبدعات الكبرى أن تولد في نظري إلا في تاريخ فنها وفي *مشاركتها* في هذا التاريخ. ولا يمكننا إلا داخل التاريخ أن ندرك ما هو جديد وما هو مكرَّر، ما هو اكتشاف وما هو تقليد، وبعبارة أخرى، لا يمكن لمبدع أن يوجد بوصفه قيمة يسعنا تمييزها وتقويمها إلا داخل التاريخ. لا شيء يبدو لي أشدَّ

فظاعة للفن من السقوط خارج تاريخه؛ لأنه السقوط في الفوضى حيث تكفُ القيم الجمالية عن أن تكون قابلة للإدراك.

ارتجال وتأليف

كانت الحرية التي يسحرنا بها رابليه وسرفانتس وديدرو وستيرن مرتبطة بالارتجال. لم يَصِر فن التأليف المعقد والصارم ضرورة لا محيد عنها إلا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وكان الشكل الروائي على النحو الذي ولد عليه آنئذٍ، مع الحدث المركز في مكان وزمان محدودين جدًا، على منعطف تتصالب فيه عدة قصص لعدة شخصيات، يتطلبُ مخططًا محسوبًا بعناية للأحداث وللمشاهد؛ فقبل البدء بالكتابة، كان الروائي يرسم مخطط الرواية، وكان يحسبه ويعيد حسابه، يرسم ويعيد الرسم كما لم يحدث ذلك من قبل على الإطلاق. يكفي تصفح كل الملاحظات التي كان دستويفسكي يكتبها من أجل رواية *الشياطين*؛ ففي الدفاتر السبعة من الملاحظات التي تحتل في طبعة البلياد الفرنسية ٤٠٠ صفحة (تحتل الرواية كلها ٧٥٠ صفحة)، تبحث الدوافع عن شخصيات، وتبحث الشخصيات عن الدوافع، وتتشاجر الشخصيات زمنًا طويلاً لاحتلال مكان البطل، على ستافروجين أن يكون متزوجًا، ولكن "مع من؟" كما يتساءل دستويفسكي، ويحاول أن يزوجه على التتالي مع ثلاث نساء، ...إلخ. (مفارقة في الظاهر فحسب: بقدر ما تُحسَب آلة البناء هذه، بقدر ما إن الشخصيات حقيقية وطبيعية. وليس الحكم المسبق ضد العقل الباني بوصف عنصرًا "غير فني" يُشوّه الطابع "الحيّ" للشخصيات إلا سذاجة عاطفية لدى أولئك الذين لم يفهموا أبدًا شيئًا في الفن).

لا يستطيع روائي عصرنا الذي يحنُ إلى فنّ سادة الرواية القدماء أن يصل الخيط حيث قُطِع، كما أنه لا يستطيع القفز من فوق التجربة الواسعة للقرن التاسع

عشر، وإذا أراد الالتحاق بالحرية المرحة لرابليه أو ستيرن فعليه أن يوفقها مع متطلبات التأليف.

أتذكر أول قراءة لي لـ*جاك القدري*، كنت أتساءل سعيدًا بهذا الثراء المختلط بصورة جريئة حيث يجاور التفكير النادرة، وحيث تؤطر الحكاية حكاية أخرى، سعيدًا بهذه الحرية في التأليف التي تسخر من قاعدة وحدة الحدث: هل تدين هذه الفوضى الرائعة إلى بناء مذهل، محسوب بدقة، أم أنها تدين إلى نشوة الارتجال المحضة؟ إنه الارتجال الذي يسود هنا، دون أيّ شك، لكن السؤال الذي طرحته على نفسي عفويًا جعلني أفهم أن إمكانية معمارية إعجازية متضمنة في هذا الارتجال الثمل، إمكانية بناء معقد، غنيّ، يمكن أن يكون في الوقت نفسه محسوبًا، ومقيسًا، ومتعمَّدًا مثلما كانت بالضرورة مُتعمَّدة حتى أشد الخيالات المعمارية جنوحًا لكاتدرائية ما. هل يجعل مثل هذا القصد المعماري الرواية تفقد سحرها في الحرية؟ أو طابعها اللعبي؟ لكن اللعبة، ما اللعبة في الواقع؟ كل لعبة تقوم على قواعد، وبقدر ما تكون القواعد صارمة بقدر ما تكون اللعبة لعبة. على العكس من لاعب الشطرنج، يبتكر الفنان قواعده بنفسه لنفسه؛ إنه بارتجاله دون قواعد، ليس أكثر حرية إذن مما هو عليه حين يبتكر نسق القواعد الخاصة به.

يطرح التوفيق بين حرية رابليه أو ديدرو ومتطلبات التأليف على روائيّ عصرنا مع ذلك مشكلات أخرى غير المشكلات التي شغلت بلزاك أو دستويفسكي. مثلاً: إن الكتاب الثالث من رواية *السائرون نيامًا* لبروخ التي هي نهر "بوليفوني" مؤلف من خمسة "أصوات"، من خمسة خطوط مستقلة تمام الاستقلال: لا ترتبط هذه الخطوط معًا لا بحدث مشترك ولا بالشخصيات نفسها، ولكلٍّ منها طابعها الشكلي المختلف كل الاختلاف (أ ــ رواية، ب ــ تحقيق، ج ــ قصة طويلة، د ــ شعر، هـ ــ مقال). تتناوب هذه الخطوط الخمسة في الثمانية والثمانين فصلاً من الكتاب حسب هذا النظام الغريب: أ ــ أ ــ أ ــ ب ــ أ ــ ب ــ أ ــ ج ــ أ ــ أ ــ د ــ هـ ــ ج ــ أ ــ ب ــ د ــ ج ــ د ــ أ ــ هـ ــ أ ــ أ ــ ب ــ

هـ ــ ج ــ أ ــ د ــ ب ــ ب ــ أ ــ هـ ــ أ ــ أ ــ هـ ــ أ ــ ب ــ د ــ ج ــ ب ــ ب ــ د ــ أ ــ ب ــ هـ ــ أ ــ أ ــ ب ــ أ ــ د ــ أ ــ ج ــ ب ــ د ــ أ ــ هـ ــ ب ــ أ ــ د ــ أ ــ ب ــ د ــ هـ ــ أ ــ ج ــ أ ــ د ــ د ــ ب ــ أ ــ أ ــ ج ــ د ــ هـ ــ ب ــ أ ــ ب ــ د ــ ب ــ أ ــ ب ــ أ ــ أ ــ د ــ أ ــ أ ــ د ــ د ــ هـ.

ما الذي قاد بروخ إلى اختيار هذا النظام بالضبط لا غيره؟ ما الذي قاده لاتباع الخط ب لا الخط ج أو د في الفصل الرابع على وجه التدقيق؟ لم يكن منطق الطبائع أو الحدث؛ لأنه ليس ثمة أي حدث مشترك بين هذه الخطوط الخمسة. لقد هُدِيَ بمعايير أخرى: بسحرِ مردِه التجاور المدهش لأشكال مختلفة (الشعر، القصّ، الأقوال المأثورة، التأملات الفلسفية)، بتضادّ مختلف المشاعر التي تخصب مختلف الفصول؛ بتنوع طول الفصول، وأخيرًا، بتفصيل المسائل الوجودية نفسها التي تنعكس في الخطوط الخمسة كما تنعكس في خمس مرايا. لنَصِفْ هذه المعايير بـ*الموسيقية* لافتقارنا إلى ما هو أفضل، ولنختم: لقد أعدَّ القرن التاسع عشر فنّ التأليف، لكن قرننا هو الذي حمل الموسيقية إلى هذا الفن.

بنيت الآيات الشيطانية من خمسة خطوط مستقلة نسبيًا: أ: حيوات صلاح الدين شمشا وجبريل فريشتا، هنديان من أيامنا يعيشان بين بومباي ولندن؛ ب: القصة القرآنية التي تعالج أصل الإسلام؛ ج: مسيرة القرويين نحو مكة عبر البحر الذي يعتقدون أنهم يجتازونه على الأقدام، وحيث يغرقون.

تستعاد الخطوط الثلاثة على التتالي من قبل الأجزاء التسعة حسب النظام التالي: أ ــ ب ــ أ ــ ج ــ أ ــ ب ــ أ ــ ج ــ أ (بالمناسبة: يسمى مثل هذا النظام في الموسيقى *روندو*: تعود التيمة الرئيسية بانتظام، بالتناوب مع بعض التيمات الثانوية).

وهذا هو إيقاع المجموع (أشير بين قوسين إلى عدد الصفحات دون كسور في الطبعة الفرنسية): أ (١٠٠) ب (٤٠) أ (٨٠) ج (٤٠) أ (١٢٠) ب (٤٠) أ (٧٠) ج (٤٠) أ (٤٠). نكتشف أن الجزءين ب و ج يملكان معًا الطول نفسه الذي يمنح المجموع اتساقًا إيقاعيًا.

يحتل الخط أ خمسة أسباع، والخط ب سبعًا واحدًا، والخط ج سبعًا من فضاء الرواية. ينتج عن هذه العلاقة الكمية الوضع المهيمن الخط أ: يوجد مركز الثقل في الرواية في قدر فريشتا وشمشا المعاصر.

على كل حال، حتى وإن كان ب و ج خطين تابعين، ففيهما *يتركز الرهان الجمالي* للرواية؛ إذ بفضل هذين الجزءين إنما استطاع رشدي القبض على المشكلة الأصولية لكل الروايات (مشكلة هوية فردٍ ما، شخصيةٍ ما) بطريقة جديدة تتجاوز تقاليد الرواية السيكولوجية: فشخصيتا شمشا أو فريشتا لا يمكن إدراكهما بالوصف المفصل لحالتيهما النفسية؛ إذ إنَّ سرَّهما يكمن في تعايش حضارتين داخل نفسيتهما، الهندية والأوروبية؛ يكمن في جذورهما، التي تملصا منها، لكنها تبقى مع ذلك حيّة فيهما. هذه الجذور، في أي موقع قطعت وإلى أيّ حدٍّ يجب النزول إن شئنا مسَّ الجرح؟ إن النظرة في "بئر الماضي" ليست خارج الموضوع؛ فهذه النظرة تستهدف قلب الشيء: التمزق الوجودي للبطلين.

ومثلما أن يعقوب لا يُفهَم بدون إبراهيم (الذي عاش حسب مان قرونًا قبله) باعتباره ليس إلا "تقليده واستمراره"، كذلك جبريل فريشتا لا يُفهَمُ بدون مهند (محمد)، لا يُفهَمُ دون هذا الإسلام الثيوقراطي للخميني أو لهذه الفتاة المتعصبة التي تقود القرويين نحو مكة، أو بالأحرى نحو الموت. هم جميعًا إمكاناته الخاصة به التي تنام فيه، والتي يجب أن ينتزع فرديته منها. ليس في هذه الرواية أية مسألة مهمة يسعنا فحصها من دون نظرة في بئر الماضي. ما الصالح وما الطالح؟ من هو الشيطان بالنسبة للآخر، شمشا بالنسبة لفريشتا أم فريشتا بالنسبة لشمشا؟ هل هو الشيطان أم الملاك الذي أوحى بحج القرويين؟ هل غرقهم مجرد غرقٍ يثير

الشفقة أم رحلة مجيدة نحو الجنان؟ من سيقول ذلك، من الذي سيعرف ذلك؟ وماذا لو كانت استحالة إدراك الخير والشر هذه هي العذاب الذي عاشه مؤسسو الأديان؟ ألا تجد كلمات اليأس الرهيبة، هذا التجديف الخارق للمسيح، "يا إلهي، يا إلهي، لم هجرتني؟"، صداها في نفس كل مسيحي؟ أليس في شك مهند وهو يتساءل من الذي لقنه الآيات، الإله أم الشيطان، بصورة خفيّة، الريب الذي قام عليه وجود الإنسان نفسه؟

في ظلّ المبادئ الكبرى

منذ روايته *أبناء نصف الليل* التي استثارت في وقتها (في عام ١٩٨٠) إعجابًا إجماعيًا، لا أحد في العالم الأدبي الأنجلو ساكسوني ينكر أن يكون رشدي واحدًا من أكثر الروائيين موهبة اليوم. لقد استقبلت *الآيات الشيطانية* التي ظهرت بالإنجليزية في سبتمبر ١٩٨٨ استقبالاً يليق بمؤلف كبير. وتلقى الكتاب هذا المديح دون أن يتوقع أي إنسان العاصفة التي ستنفجر بعد عدة أشهر حين حكم سيّد إيران، الإمام خميني، على رشدي بالموت بسبب التجديف، وأرسل قتلة مأجورين في أثره لمدة لم يكن أحد يرى نهايتها.

حدث ذلك قبل أن يمكن ترجمة الرواية. سبقت الفضيحة الكتاب إذن في كل مكان خارج العالم الأنجلو ساكسوني، وأعطت الصحافة في فرنسا على الفور مقتطفات من الرواية التي كانت لا تزال غير منشورة للتعريف بأسباب الحكم. سلوك طبيعي، لكنه قتال بالنسبة للرواية. بتقديمه حصرًا من خلال مقاطع *مُجَرَّمة*، تم منذ البداية تحويل مبدع فني إلى مجرد جِسْم *الجريمة*.

لن أغتاب النقد الأدبي أبدًا؛ إذ ليس ما هو أسوأ للكاتب من أن يصطدم بغيابه. أتحدث عن النقد الأدبي بوصفه تأملاً، بوصفه تحليلاً؛ عن النقد الأدبي الذي يعرف قراءة الكتاب الذي يريد الحديث عنه عدة مرات (وشأن موسيقى عظيمة يسعنا إعادة الاستماع إليها بلا نهاية، صنعت الروايات العظيمة هي الأخرى من

أجل قراءات مكررة)، عن النقد الأدبي الذي هو على استعداد، وقد صمَّ أذنيه عن ساعة الأحداث الراهنة العنيدة، لمناقشة المبدعات التي ولدت منذ سنة، منذ ثلاثين سنة، منذ ثلاثمائة سنة، عن النقد الأدبي الذي يحاول إدراك جِدَّة مبدعٍ ما لتسجيله في الذاكرة التاريخية. ولو لم يكن مثل هذا التأمل يصاحب تاريخ الرواية، لما عرفنا شيئًا اليوم عن دستويفسكي، ولا عن جويس، ولا عن بروست. بدونه كل مبدع يباح للأحكام التعسفية وللنسيان السريع. والحال، إن حالة رشدي بيَّنت (إن كان لا بد أيضًا من برهان) أن مثل هذا التأمل لم يعد يُمارَس. لقد تحولَ النقد الأدبي، بشكل غير محسوس، وببراءة، وبقوة الأشياء، وبتطور المجتمع، والصحافة، إلى مجرّد *معلومة عن الأحداث الأدبية الراهنة*(ذكيّة غالبًا، ومُتسرّعة دومًا).

في حالة *الآيات الشيطانية*، تمثلت الأحداث الراهنة الأدبية في الحكم بالموت على مؤلف. في مثل هذا الوضع من الحياة والموت، بدا من العبث تقريبًا الحديث عن الفن. فما الذي يمثله الفن في الواقع في مواجهة المبادئ الكبرى المهددة؟ هكذا، في كل أنحاء العالم، تركزت كل التعليقات على إشكالية المبادئ: حرية التعبير، ضرورة الدفاع عنها (في الواقع، لقد دوفع عنها، وتم الاحتجاج، ووقعت العرائض)، الدين، الإسلام والمسيحية، ولكن أيضًا هذا السؤال: هل يملك مؤلف ما الحق الأخلاقي بالتجديف وبجرح المؤمنين على هذا النحو؟ بل وهذا الشك: وإذا كان رشدي قد هاجم الإسلام فقط لكي يقيم دعاية لنفسه وليبيع كتابه العسير على القراءة؟

لقد تجاهل أهل الأدب، والمثقفون، ورواد حفلات الاستقبال، بإجماعٍ غريبٍ (لقد لاحظت في كل مكان من العالم رد الفعل نفسه)، هذه الرواية. لقد عزموا على أن يقاوموا لمرة واحدة كل ضغط تجاري ورفضوا أن يقرؤوا ما كان يبدو لهم مجرد موضوع للإثارة. لقد وقعوا كل العرائض من أجل رشدي، معتبرين أن من الأناقة القول في الوقت نفسه مع ابتسامة كيِّسة: "كتابَهُ؟ أو، لا، أوه لا! لم أقرأه."

وانتهز رجال السياسة "حالة المصيبة" الغريبة للروائي الذي لم يكونوا يحبونه. ولم أنسَ أبدًا الحياد الشجاع الذي كانوا يظهرونه آنئذ: "إننا ندين فتوى الخميني؛ فحرية التعبير مقدسة في نظرنا، لكننا لا نقل إدانة لهذا الهجوم ضد الإيمان. هجوم شائن، بائس، يهين نفوس الشعوب".

نعم، لا أحد كان يشك في أن رشدي كان قد *هاجم* الإسلام؛ لأن الاتهام وحده هو الذي كان حقيقيًا؛ أما نصُّ الكتاب فلم تكن له أية أهمية؛ إذ لم يعد موجودًا.

صدمة الحقب الثلاث

وضعٌ وحيدٌ في التاريخ؛ فبأصله، ينتمي رشدي إلى المجتمع الإسلامي الذي لا يزال في الجزء الأعظم منه، يعيش حقبة ما قبل الأزمنة الحديثة. لقد كتب كتابه في أوروبا، في حقبة الأزمنة الحديثة أو، على وجه الدقة، في نهاية هذه الحقبة.

وكما أن الإسلام الإيراني كان يبتعد في هذه اللحظة عن الاعتدال الديني باتجاه ثيوقراطية مقاتلة، كذلك فإن تاريخ الرواية مع رشدي كان ينتقل من ابتسامة توماس مان اللطيفة وأستاذيته إلى الخيال الجامح المغترَفِ من نبع الهزل الرابلي المعادِ اكتشافه. التقت الأطروحات المضادة، وقد دُفِعَ بها إلى حدودها القصوى.

تبدو إدانة رشدي، من وجهة النظر هذه، لا كصدفة، أو جنون، بل كصراع شديد العمق بين حقبتين: الثيوقراطية تهاجم الأزمنة الحديثة، وتستهدف أشد ضروب الإبداع تمثيلاً: الرواية؛ لأن رشدي لم يجدف، لم يهاجم الإسلام. لقد كتب رواية، لكن ذلك في نظر العقل الثيوقراطي أسوأ من هجوم؛ فلو هوجم الدين (بجدال، بتجديف، ببدعة)، فإن حراس المعبد يستطيعون بسهولة الدفاع عنه على أرضهم وبأسلوبهم، لكن الرواية في نظرهم كوكبٌ آخر، عالمٌ آخر مُؤسّسٌ على أنطولوجيا أخرى، جحيمٌ حيث الحقيقة الفريدة بلا قدرة، وحيث يجعلُ الغموض الشيطاني من كل ضروب اليقين ألغازًا.

لنؤكد ذلك: ليس هجومًا، ليس غموضًا. إن الجزء الثاني من الآيات الشيطانية (أي الجزء المُجَرَّم الذي يذكر محمدًا "ص" وأصل الإسلام) مقدمٌ في الرواية بوصفه *حلم* جبريل فريشتا الذي سيؤلف بعد ذلك بناء على هذا الحلم فيلمًا رخيصًا يلعب فيه هو نفسه دور الملاك. إن القصة على هذا النحو مخففة *بصورة مزدوجة* (أولاً كحلم، ثم كفيلم *رديء* يفشل)، ومُقَدَّمَةٌ إذن لا كتأكيد، بل *كابتكار لعبي*. أهو ابتكار فظ؟ أعترض: لقد جعلني أفهم للمرة الأولى في حياتي *شعر* الدين الإسلامي، والعالم الإسلامي.

لنلحّ بهذه المناسبة: ليس هناك مكان للحقد في عالم النسبية الروائية؛ فالروائي الذي يكتب رواية ليصفي حساباته (سواء أكانت حسابات شخصية أو أيديولوجية) مكرّسٌ لغرق جمالي كامل ومضمون. إن عائشة، الفتاة التي تقود القرويين الموهومين إلى الموت، مخيفة، بالطبع، لكنها أيضًا مثيرة، ورائعة (مكللة بالفراشات التي ترافقها في كل مكان) ومؤثرة غالبًا، وحتى في لوحة إمام مهاجر (لوحة خيالية للخميني)، نجد فهمًا يكاد يكون مُوَقّرًا، والحداثة الغربية ملحوظة بحذر، ولم تقدَّم بأي حال من الأحوال باعتبارها متفوقة على القِدَم الشرقي. إن الرواية "تسبر تاريخيًا ونفسيًا" نصوصًا مقدسة قديمة، لكنها تقدم فوق ذلك إلى أية درجة تُهانُ من قبل التلفزيون والدعاية وصناعة التسلية، هل الشخصيات اليسارية الثورية التي تندد بطيش هذا العالم الحديث، تتمتع على الأقلّ بتعاطف لا صدع فيه من قبل المؤلف؟ لا، بل هي مضحكة على نحو مثير للرثاء وطائشة بقدر الطيش المحيط، لا أحد على حق ولا أحد على خطأ كليًا في *كرنفال النسبية* الواسع هذا الذي يمثله هذا المبدع.

إنّ ما هو مُجَرَّمٌ مع *الآيات الشيطانية* إذن هو فن الرواية بوصفه كذلك. ولهذا، فإن أشدّ ما يحزن في هذه القصة الحزينة ليس حكم الخميني (الذي ينتج عن منطق فظيع لكنه متماسك)، بل عجز أوروبا عن الدفاع وعن شرح (الشرح بصبر لنفسها وللآخرين) أكثر الفنون أوروبية الذي هو فن الرواية، وبعبارة أخرى، عن

شرح ثقافتها الخاصة بها والدفاع عنها. لقد تخلى "أبناء الرواية" عن الفن الذي كوَّنهم، وهجرت أوروبا، "مجتمع الرواية"، نفسها.

لن أدهش إذا ما كان لاهوتيون من السوربون، وهم الشرطة الأيديولوجية في القرن السادس عشر التي أوقدت الكثير من المَحارق، قد جعلوا من حياة رابليه حياة لا تطاق، مرغمين إياه على الهرب والاختفاء. إنَّ ما يبدو لي أكثر مدعاة للدهشة بكثير وأجدر بالإعجاب هي الحماية التي وفرها له رجال أقوياء من عصره، كالكاردينال بيللي Bellay مثلاً، والكاردينال أوديه Odet، وخاصة ملك فرنسا، فرنسوا الأول. هل أرادوا الدفاع عن المبادئ؟ عن حرية التعبير؟ عن حقوق الإنسان؟ كان دافع موقفهم أفضل؛ لقد كانوا يحبون الأدب والفنون.

لا أرى أيّ كاردينال بيللي، ولا أيّ فرنسوا الأول في أوروبا اليوم، لكن ألا تزال أوروبا أوروبا؟ أي "مجتمع الرواية"؟ وبعبارة أخرى: هل لا تزال تتواجد في حقبة الأزمنة الحديثة؟ أليست في طريقها للدخول في حقبة أخرى لا تملك بعدُ اسمًا، ولم تعد تملك فنونها في نظرها كثيرًا من الأهمية؟ لماذا ندهش والحالة هذه من أنها لم تتأثر أيَّ تأثر حين حُكِمَ للمرة الأولى في تاريخها بالموت على فنّ الرواية، وهو فنـُّها *بامتياز*؟ ألا تعيش الرواية منذ بعض الوقت في هذه الحقبة الجديدة، بَعْدَ الأزمنة الحديثة، أصلاً، حياة محكوم عليه بالموت؟

الرواية الأوروبية

لكي أحَدِّدَ بدقة تخوم الفن الذي أتحدث عنه؛ فسأسميه *الرواية الأوروبية*. لا أريد أن أقول بذلك: الروايات المُبْدَعة في أوروبا من قبل أوروبيين، بل: الروايات التي تؤلف جزءًا من تاريخ بدأ مع فجر الأزمنة الحديثة في أوروبا. هناك بالتأكيد روايات أخرى: الرواية الصينية، واليابانية، ورواية العصر الإغريقي القديم، لكن هذه الروايات لا تربطها أي استمرارية في التطور مع المشروع التاريخي الذي ولد مع رابليه وسرفانتس.

أتحدث عن الرواية الأوروبية لا لتمييزها عن الرواية الصينية (مثلاً) فحسب، بل كذلك لأقول إن تاريخها متعال. إن الرواية الفرنسية أو الرواية الإنجليزية أو الرواية المجرية ليست قادرة على إبداع تاريخها الخاص بها المستقل ذاتيًا، بل إنها تشترك جميعًا بتاريخ مشترك، فوق قومي، يبدع الظرف الوحيد الذي يمكن أن يتجلى فيه معنى تطور الرواية وقيمة مبدعات معينة.

عند مختلف أطوار الرواية، استعادت مختلف الأمم المبادرة كما لو أن الأمر في سباق مراحل: أولاً إيطاليا مع بوكاشيو، الرائد الأول، ثم فرنسا رابليه، ثم إسبانيا سرفانتس والرواية المغامرة، القرن الثامن عشر للرواية الإنجليزية الكبرى مع التدخل الألماني لجوته في نهايته، القرن التاسع عشر الذي يعود برمته إلى فرنسا مع دخول الرواية الروسية في ثلثه الأخير، وبعد ذلك على الفور، ظهور الرواية الإسكندنافية، ثم القرن العشرون ومغامرته في أوروبا الوسطى مع كافكا وموزيل وبروخ وجومبروفيتش.

لو لم تكن أوروبا إلا أمة واحدة، لا أعتقد أنه كان بوسع تاريخ روايتها أن يدوم مع مثل هذه الحيوية، ومثل هذه القوة، ومثل هذا التنوع خلال أربعة قرون. إنها الأوضاع التاريخية الجديدة على الدوام (مع مضمونها الوجودي الجديد) المنبثقة تارة في فرنسا، وتارة في روسيا، ثم في مكان آخر وأيضًا في مكان آخر، تلك التي سيَّرت فن الرواية، وجلبت له إلهامات جديدة، واقترحت عليه حلولاً جمالية جديدة، كما لو أنَّ تاريخ الرواية خلال مساره كان يوقظ مختلف أجزاء أوروبا واحدًا بعد الآخر، مثبتًا إياها في خصوصيتها ودامجًا إياها في الوقت نفسه ضمن وعي أوروبي مشترك.

وإنما في عصرنا قد ولدت، وللمرة الأولى، المبادرات الكبرى في تاريخ الرواية الأوروبية خارج أوروبا: أولاً في أمريكا الشمالية في العشرينيات والثلاثينيات، ثمَّ مع الستينيات في أمريكا اللاتينية. وبعد المسرّة التي منحني إياها فن باتريك شاموازو، روائي جزر الأنتيل، ثم فن رشدي، فإنّي أفضل الحديث

بصورة أعمّ عن *الرواية تحت الخط الخامس والثلاثين*، أو *رواية الجنوب*: ثقافة روائية كبرى جديدة تتميز بحس خارق بالواقع مرتبط بخيال جامح يعبُرُ كلَّ قواعد الاحتمال.

يسعدني هذا الخيال دون أن أفهم تمام الفهم من أين يأتي، من كافكا؟ على وجه اليقين؛ فهو الذي شرعن في نظر عصرنا الاحتمال في فن الرواية. ومع ذلك، فالخيال الكافكاوي مختلف عن خيال رشدي أو جارسيا ماركيز؛ فهذا الخيال الغزير يبدو متجذرًا في ثقافة الجنوب شديدة الخصوصية، مثلاً في أدبه الشفهي، دائم الحيوية (شاموازو الذي يعلن انتماءه إلى الحكواتيين المولدين البيض) أو في حالة أمريكا اللاتينية، كما يحب أن يُذكِّرَ بذلك فوينتس، في باروكها، الأشد حيوية، والأكثر "جنونًا" من باروك أوروبا.

مفتاح آخر لهذا الخيال: *صيرورة الرواية استوائية*. أفكر بهذه النزوة لرشدي: يطير فريشتا فوق لندن ويرغب في جعل هذه المدينة المعادية "استوائية": يلخص فوائد جعلها استوائية: "اعتماد قيلولة قومية [...]، تنويعات جديدة من الطيور على الأشجار (الببغاءات، الطواويس، الكُنُوَّات)، وضروب أخرى من الأشجار تحت الطيور (جوز الهند، التمر الهندي، تين البنغال الملتحي) [...] الحماسة الدينية، الاضطراب السياسي [...]الأصدقاء الذين يهبط بعضهم على بعض دون إخطار، إغلاق بيوت العجزة، العائلات الكبيرة، غذاء أغنى بالتوابل [...]. الأضرار: الكوليرا، التيفوئيد، الأمراض الاستوائية، الصراصير، الغبار، الضجيج، ثقافة الإفراط".

("ثقافة الإفراط": إنها صيغة ممتازة. اتجاه الرواية في الأطوار الأخيرة من حداثتها: في أوروبا: حياة يومية مدفوعة إلى حدودها القصوى، تحليل مصطنع للاكفهرار على قاع من الاكفهرار، خارج أوروبا: تراكم أكثر المصادفات استثناء، ألوان على ألوان. الخطر: سأم من الاكفهرار في أوروبا، عدم تنوع المثير خارج أوروبا.)

إن الروايات المبدعة تحت الخط الخامس والثلاثين وإن كانت غريبة على الذوق الأوروبي، هي امتداد تاريخ الرواية الأوروبية، وشكلها، وروحها، بل إنها قريبة على نحو مثير للدهشة من ينابيعها الأولى، بل إن النسغ الرابلي القديم لا يجري في أي مكان آخر من العالم بهذه الصورة المرحة كما يجري في مبدعات هؤلاء الروائيين غير الأوروبيين.

اليوم الذي لن يعود فيه بانورج يثير الضحك

وهو ما يحملني على العودة مرة أخيرة إلى بانورج في بانتاجرويل، الذي يقع في حب سيدة ويريد نوالها بأي ثمن. يوجه لها في الكنيسة خلال القداس (أليس ذلك انتهاكًا خطيرًا للحرمات؟)، كلمات فاحشة عجيبة (يمكن أن تكلفه اليوم في أمريكا مائة وثلاثة عشر عامًا من السجن بسبب الإزعاج الجنسي)، وحين لا تريد الإصغاء، ينتقم بأن يبعثر على ملابسها مفرزات حيض كلبة. وإذ تخرج من الكنيسة، تلحق بها كل كلاب المنطقة المحيطة (ستمائة ألف وأربعة عشر، كما يقول رابليه) وتبول عليها. أتذكر سنواتي العشرين، مهجع عمال، وكتاب رابليه بالتشيكية تحت سريري. كان عليَّ أن أقرأ عديدًا من المرات للعمال الذين كان هذا الكتاب الكبير يثير فضولهم هذه القصة التي سيحفظونها عما قريب عن ظهر قلب. وعلى الرغم من أنهم كانوا أناسًا ذوي أخلاق فلاحية أقرب إلى المحافظة، فلم يكن في ضحكهم أقل إدانة للمزعج اللفظي والبولي. لقد أعجبوا ببانورج إعجابًا بلغ حدًا أن أطلقوا اسمه على واحد من أصحابنا؛ لا، لم يطلقوه على زير نساء، بل على شابٍّ معروفٍ بسذاجته، كان عفافه مضرب المثل، وكان يخجل من أن يُرى عاريًا تحت رشاش الماء في الحمام. أسمع صرخاتهم كما لو كنا بالأمس: "بانورك (كان ذلك لفظنا بالتشيكية لهذا الاسم)، تحت الرشاش! وإلا فسنُحَمِّمُك في بول الكلاب!"

أسمع على الدوام هذه الضحكة الجميلة التي كانت تسخر من حياء رفيق، لكنها كانت تعبر بالنسبة لهذا الحياء عن حنان يكاد يكون مذهولاً. كانوا سعداء من

هذه البذاءات التي كان بانورج يوجهها للسيدة في الكنيسة، لكنهم أيضًا سعداء للعقاب الذي كان عفاف السيِّدة يكبده إياه، والتي كانت بدورها، وهم سعداء بذلك، تُعَاقبُ ببول الكلاب. مع مَنْ تعاطف أصحابي في ذلك الوقت؟ مع الحياء؟ مع قلة الحياء؟ مع بانورج؟ مع السيدة؟ مع الكلاب التي كان لها امتياز أن تبول على امرأة جميلة؟

الفكاهة: البرق الإلهي الذي يكتشفُ العالمَ في غموضه الأخلاقي والإنسانَ في عدم اختصاصه العميق في الحكم على الآخرين، الفكاهة: ثمل نسبية الأشياء الإنسانية، السعادة الغريبة الناتجة عن اليقين بعدم وجود يقين.

لكن الفكاهة لكي أذكر أوكتافيو باز، هي "الابتكار الأكبر للعقل الحديث". إنها ليست هناك من الأبد، وليست هنا إلى الأبد أيضًا.

أفكر وضربات قلبي تشتدّ، باليوم الذي لن يعود فيه بانورج يثير الضحك.

الجزء الثاني

الظل المُخصى للقديس جارتا

١

هناك وراء صورة كافكا، التي يتقاسمها الناس جميعًا اليوم تقريبًا، رواية. رواية كتبها ماكس برود مباشرة بعد موت كافكا، ونشرها في عام ١٩٢٦. تذوقوا العنوان: *مملكة الحب المسحورة*. هذه الرواية ـــ المفتاح هي رواية ذات مفتاح. نتعرّف في بطلها، الكاتب الألماني من براج المسمى نُووي، اللوحة الذاتية المجمّلة لبرود (معبود النساء، ومحسود الأدباء). يخدع نُووي ـــ برود رجلاً ينجح بواسطة مؤامرات شديدة التعقيد في وضعه بعد ذلك في السجن لأربع سنوات. نوجد دفعة واحدة في قصة منسوجة من أكثر المصادفات وهمًا (تلتقي الشخصيات بمحض الصدفة، في عرض البحر على مركب، في شارع في حيفا، في شارع في فيينا)، ونشهد الصراع بين الأخيار (نُووي، عشيقته) والأشرار (المخدوع، المبتذل إلى درجة أنه يستحق قرنيْه تمام الاستحقاق وناقد أدبي يغمز بصورة منتظمة من كتب نُووي الجميلة)، نتأثر بالانقلابات الميلودرامية (تنتحر البطلة؛ لأنها لم تعد تتحمل الحياة بين المخدوع والخادع)، ونعجب بحساسية روح نُووي ـــ برود الذي يغمى عليه في كل مناسبة.

كان يمكن لهذه الرواية أن تنسى قبل كتابتها لولا وجود شخصية جارتا؛ لأن جارتا، الصديق الحميم لنُووي، هو صورة كافكا. ومن دون هذا المفتاح، ستكون هذه الشخصية أكثر الشخصيات تفاهة في تاريخ الأدب برمته، إنه يوصف باعتباره

"قديس عصرنا"، لكننا حتى في أداء قداسته لا نتعلم شيئًا، سوى أنَّ نُووي ــ برود في مصاعبه العاطفية يبحث من وقت إلى آخر، بالقرب من صديقه عن النصيحة الذي كان هذا عاجزًا عن محضه إياها، نظرًا لعدم امتلاكه بوصفه قديسًا أية تجربة من هذا النوع.

يا للمفارقة العجيبة: كلُ صورة كافكا وكلُ المصير اللاحق لمبدعه صُمِّما للمرة الأولى، ورُسِما في هذه الرواية الساذجة، في هذه الحبكة الروائية بصورة كاريكاتورية، والتي تقع جماليًا وبصورة دقيقة على القطب المقابِل لفنّ كافكا.

٢

بعض الشواهد من الرواية: جارتا "كان قديس عصرنا، قديسًا حقيقيًا". "كان من ضروب تفوقه أنه يبقى على الدوام مستقلاً وحرًا وعاقلاً بصورة مقدسة في مواجهة الأساطير كلّها، رغم أنه في الأساس قريبٌ منها." "كان يبتغي الطهارة المطلقة، ولم يكن يسعه أن يريد شيئًا آخر...".

لا تتعلق كلمات قديس، بِصورة مقداسة، أساطير، طهارة ببلاغة ما، يجب أخذها بمعناها المباشر: "من بين كل الحكماء والأنبياء الذين وطئوا هذه الأرض، كان أكثرهم صمتًا [...] ربما لم ينقصه سوى الثقة بنفسه ليكون مرشد الإنسانية! لا، لم يكن مرشدا، لم يكن يتحدث إلى الشعب، ولا إلى مريدين شأن الرؤساء الروحيين الآخرين للبشر. كان يلتزم الصمت، هل لأنه نفذ إلى السرّ الكبير نفاذًا أكثر من غيره؟ كان ما شرع به أصعب ولا شك بكثير مما كان يريده بوذا؛ لأنه لو نجح لكان نجاحه إلى الأبد".

وأيضًا: "كان مؤسسو الأديان جميعًا واثقين من أنفسهم؛ ومع ذلك فقد دخل أحدهم ــ من يدري إن لم يكن أصدق الجميع ــ ، وهو لاو ــ تسو، في ظل حركته، ولا شك أن جارتا فعل الشيء نفسه".

قدَّمَ جارتا كشخص يكتب. نووي "كان قد قَبِلَ أن يكون منفذ وصية جارتا فيما يخص مبدعاته. كان جارتا قد رجاه بذلك، ولكن مع شرط غريب في أن يتلف كل شيء". كان نووي قد "حزر سببَ هذه الإرادة الأخيرة. لم يكن جارتا يعلن دينًا جديدًا، كان يريد أن يعيش *إيمانه*. كان يتطلب من نفسه الجهد النهائي. ولما كان لم يبلغه، فإن كتاباته (سلالمُ بائسة كان عليها أن تعينه للصعود نحو القمم) بقيتْ في نظره بلا قيمة".

ومع ذلك، فإن نووي ـ برود لم يرد أن يُطِعْ إرادة صديقه؛ لأنها، في نظره، "حتى وإن كانت مجرد محاولات، فإن كتابات جارتا تحمل للبشر الضالين في الليل حَدْسَ الخير الأسمى الفريد الذي يتطلعون إليه".

نعم، كل شيء هنا.

٣

لولا برود لما عرفنا اليوم حتى اسم كافكا؛ فقد قام فور موت صديقه، بنشر ثلاث روايات، بلا صدى، فهم آنئذ أن عليه لكي يفرض مبدع كافكا أن يخوض حربًا حقيقية طويلة. فَرْضُ مُبْدَعٍ ما، ذلك يعني تقديمه وتأويله. كان ذلك من قبل برود هجوم جندي مدفعية حقيقي: المقدمات لـ *القضية* (١٩٢٥)، لـ *القصر* (١٩٢٦)، لـ *أمريكا* (١٩٢٧)، لـ *وصف معركة* (١٩٣٦)، لـ *يوميات ورسائل* (١٩٣٧)، لـ *القصص* (١٩٤٦)؛ لـ *محادثات* يانوش (١٩٥٢)، ثم مسرحة: *القصر* (١٩٥٣) و*أمريكا* (١٩٥٧)، ولكن وبوجه خاص أربعة كتب كبيرة في التأويل (لاحظوا العناوين جيدًا!): *فرنز كافكا، سيرة* (١٩٣٧)، *إيمان وتعليم فرنز كافكا* (١٩٤٦)، *فرنز كافكا، الذي يدل على الدرب* (١٩٥١)، *اليأس والخلاص في مبدع فرنز كافكا* (١٩٥٩).

بهذه النصوص كلها، ثُبِّتت الصورة المرسومة بصورة إجمالية في *مملكة الحب المسحورة* وطُوِّرَت: إنَّ كافكا قبل كل شيء مفكر ديني، der religiöse Denker . حقًا إنه "لم يقدم على الإطلاق تفسيرًا متسقًا لفلسفته ولمفهومه الديني عن العالم. لكن من الممكن رغم ذلك، استنتاج فلسفته من مُبْدَعِهِ، ولاسيما من أقواله المأثورة، وكذلك شعره، ورسائله، ويومياته، ثم أيضًا طريقته في الحياة (وخاصة هي)".

فيما بعد: "لا يمكن فهم أهمية كافكا الحقيقية إذا لم يُمَيَّز تياران في مبدعه: ١) أقواله المأثورة، ٢) نصوصه القصصية (الروايات، القصص).

"في أقواله المأثورة، يعرض كافكا — das positive Wort — القول الإيجابي، إيمانه، نداءه الصارم لتغيير الحياة الشخصية لكل فرد".

في رواياته وقصصه، "يصف ضروب العقاب الرهيبة الموجهة لمن لا يريدون فهم القول (das Wort) ولا يتبعون الطريق الصالح".

لاحظوا المرتبية: في الأعلى: حياة كافكا بوصفه مثلاً يُهتدى به؛ في الوسط: الأقوال المأثورة، أي كل المقاطع الوقورة، "الفلسفية" في يومياته؛ في الأسفل: المبدع القصصي.

كان برود مثقفًا لامعًا ذا طاقة استثنائية، إنسانًا كريمًا على استعداد للنضال من أجل الآخرين؛ كان ارتباطه بكافكا حارًّا ونزيهًا. لا تقوم المصيبة إلا في تَوَجُّهِهِ الفني: لم يكن يعرف كرجل أفكار، ما هو هوى الشكل؛ أما رواياته (لقد كتب عشرين رواية) فهي عادية بصورة محزنة، وخصوصًا: لم يكن يفهم شيئًا في الفن الحديث.

فلماذا، رغم ذلك، كان كافكا يحبه كثيرًا؟ وأنتم؟ هل تكفوا عن حبِّ أفضل أصدقائكم؛ لأنه مهووس بكتابة أشعار رديئة؟

ومع ذلك فالرجل الذي يكتب أشعارًا رديئة خَطِرٌ ما إن يبدأ في نشر مبدع صديقه الشاعر. لنتخيل أن أكثر شرّاح بيكاسو تأثيرًا رسّامٌ لا يتوصل حتى إلى فهم الانطباعيين. فما الذي سيقوله عن لوحات بيكاسو؟ ربما الشيء نفسه الذي قاله برود بمناسبة روايات كافكا: إنها تصف لنا "ضروب العقاب الرهيبة الموجهة لمن لا يتبعون الطريق الصالح".

٤

ابتكر ماكس برود صورة كافكا وصورة مبدعاته، وابتكر في الوقت نفسه *علم الكافكاوية*. وحتى لو أحب علماء الكافكاوية الوقوف على مسافة من أبيهم، فإنهم لن يخرجوا أبدًا عن الميدان الذي حدده لهم هذا الأخير. وعلى الرغم من الكمية الخارقة من نصوصه، فقد طور علم الكافكاوية في منوعات لانهاية لها، الخطاب نفسه على الدوام، والتفكير المستقل نفسه أكثر فأكثر عن مبدع كافكا، والذي لا يتغذى إلا من ذاته. فبمقدمات لا حصر لها، والملاحق، والهوامش، والسير والدراسات المونوجرافية، والمحاضرات الجامعية والرسائل، يُنتِجُ ويرعى صورته عن كافكا، إلى درجة أن المؤلف الذي يعرفه الجمهور باسم كافكا لم يعد كافكا بل كافكا مكيفًا بعلم الكافكاوية.

١) على غرار برود، يفحص علم الكافكاوية كتبَ كافكا لا ضمن *الإطار الكبير* للتاريخ الأدبي (تاريخ الرواية الأوروبية)، بل ضمن *الإطار الصغير للسيرة* حصرًا. يستندُ بوديفر وألبيريس في دراستهما المونوجرافية إلى بروست رافضين تفسير الفن بالسيرة، ولكن ليقولا فقط إن كافكا يتطلب استثناءً من القاعدة، باعتبار أن كتبه لا "تنفصل عن شخصه. فسواء كان اسمه جوزيف ك، أو روهان، أو سامسا، أو المساح، أو بن دمان، أو جوزيفين المغنية، أو الصائم أو البهلوان، فإن بطل كتبه ليس شخصًا آخر سوى كافكا نفسه". السيرة هي المفتاح الرئيسي لفهم

معنى المبدع، بل أسوأ من ذلك: إن المعنى الوحيد للمبدع هو أن يكون مفتاحًا لفهم السيرة.

٢) على غرار برود، وبقلم علماء الكافكاوية، *صارت سيرة كافكا تاريخ قديس*، الحماس الذي لا يُنسى، والذي أنهى به رومان كارست Roman Karst خطابه في ندوة ليبليس Liblice في عام ١٩٦٣: "عاش فرنز كافكا وتألم من أجلنا!" ضروب مختلفة من تاريخ القداسة: الدينية، العلمانية: كافكا، شهيد وحدته، اليساروية: كافكا الذي كان يتردد "بمواظبة" على اجتماعات الفوضويين (حسب شهادة مولعة بالأكاذيب، مستشهد بها على الدوام، ولم يتم التحقق منها على الإطلاق)، وكان "شديد الانتباه لثورة ١٩١٧". لكل كنيسة، أقواله المأثورة: ***محادثات*** جوستاف يانوش. لكل قديس آية تضحية: إرادة كافكا في إتلاف مبدعه.

٣) على غرار برود، *يزيح علم الكافكاوية كافكا بانتظام من مجال علم الجمال*: إما بوصفه "مفكرًا دينيًا"، وإما إلى اليسار، بوصفه رافضًا الفن، "لا يمكن أن تضم مكتبته المثالية إلا كتب مهندسين أو آلاتيين أو قانونيين بُلغاء" (كتاب دولوز وجيتاري). إنه يفحص بلا كلل علاقاته مع كيركيجارد، ومع نيتشه، ومع اللاهوتيين، لكنه يجهل الروائيين والشعراء. حتى كامو، في مقاله، لا يتحدث عن كافكا كروائي، بل كفيلسوف. تعالج رسائله الخاصة بالطريقة نفسها التي تعالج بها رواياته ولكن مع تفضيل واضح للأولى: أتناول بالصدفة مقالة روجيه جارودي عن كافكا: يستشهد ٥٤ مرة برسائل كافكا، و٤٥ مرة بيوميات كافكا، و٣٥ مرة بـ***محادثات*** يانوش، و٢٠ مرة بـ***القصص***، و٥ مرات بـ***القضية***، و٤ مرات بـ***القصر***، ولا مرة بـ***أمريكا***.

٤) على غرار برود، *يجهل علم الكافكاوية وجود الفن الحديث*، كما لو أن كافكا لا ينتمي إلى جيل كبار المجددين، سترافينسكي، وفيبرن، وبارتوك، وأبولينير، وموزيل، وجويس، وبيكاسو، وبراك، وكلهم ولدوا مثله بين عامي

١٨٨٠ و١٨٨٣. وحين عُرِضَتْ في الخمسينيات فكرة قرابته مع بيكيت، احتجّ برود على الفور؛ فلا علاقة على الإطلاق لسان جارتا بهذا الانحطاط!

٥) ليس علم الكافكاوية نقدًا أدبيًا (إنه لا يفحص قيمة المبدع: المظاهر المجهولة حتى ذلك الحين من الوجود وقد رَفَعَ المبدع الحجب عنها، التجديدات الجمالية التي عدّلَ بها تطور الفن، ...إلخ.)؛ *علمُ الكافكاوية هو تأويل*. وبوصفه كذلك، لا يعرف أن يرى في روايات كافكا سوى مجازات. إنها دينية (برود: القصر = نعمة الله؛ المساح = بارسيفال الجديد باحثًا عن الإلهي؛ ...إلخ.)؛ إنها تَمُتُّ للتحليل النفسي، وتلبس الوجودية، كما أنها ماركسية (المساح = رمز الثورة؛ لأنه يشرع في توزيع جديد للأرض). إنها سياسية (القضية لأورسون ويلز). لا يبحث علم الكافكاوية في روايات كافكا، عن العالم الحقيقي المتغيّر بفعل مخيلته الواسعة. إنه يحلّ طلاسم رسائل دينية، ويحلّ رموز مأثورات فلسفية.

٥

"كان جارتا قديس عصرنا، قديسًا حقيقيًا"، ولكن هل يستطيع القديس أن يتردد على المواخير؟ نشر برود يوميات كافكا مُمَارسًا عليها بعض الرقابة؛ لقد استبعد منها لا التلميحات للعاهرات فحسب، بل كل ما كان يتعلق بالأمور الجنسية. لقد شك علم الكافكاوية على الدوام في رجولة مؤلفه، وارتضت الحديث بمناسبة لوعة عجزه. وهكذا صار كافكا منذ وقت طويل القديس الشفيع للعصابيين، للمحبطين، للمخلفين، للهزيلين، القديس الشفيع للمجانين، للهزليين الثمينين وللهستيريين (لدى أورسون ويلز، يصيح ك. بهستيرية، في حين أن روايات كافكا هي الأقل هستيرية في تاريخ الأدب كلّه).

لا يعرف كتاب السير الحياة الجنسية لزوجاتهم، لكنهم يظنون أنهم يعرفون الحياة الجنسية لستندال أو فوكنر. لا أجيز لنفسي القول عن الحياة الجنسية لكافكا

إلا ما يلي: تشبه الحياة الغرامية (ليست شديدة السهولة) في حقبته قليلاً حياتنا الغرامية؛ فالفتيات لا يمارسن الجنس قبل الزواج؛ لا يبقى أمام الأعزب إلا إمكانيتين: النساء المتزوجات من العائلات الراقية أو النساء الخفيفات من الطبقات الأدنى: بائعات، خادمات أو بالطبع عاهرات.

كان خيال روايات برود يتغذى من البئر الأولى؛ ومن هنا غراميتها الممجدة، والرومانتيكية (الخداع الدرامي، الانتحار، الغيرة المرضية) وغير الجنسية: "تخطئ النساء الجميلات باعتقادهنّ أن رجلاً ذا قلب يولي أهمية للفعل الماديّ. فهذا الأخير ليس إلا رمزًا شعوريًا وبرهانًا على أن المرأة مخلصة لي جسدًا وروحًا. ليس حبّ الرجل إلا معركة لاكتساب طيبة (die Güte) امرأة" (*مملكة الحب المسحورة*).

تمتح المخيلة الغرامية لروايات كافكا على العكس وبصورة تكاد تكون حصرية من البئر الأخرى: : "مررت أمام الماخور كما أمر أمام بيت المحبوبة" (اليوميات، ١٩١٠، جملة محذوفة من قبل برود).

كانت روايات القرن التاسع عشر على معرفتها تحليل استراتيجيات الإغواء كلها بمهارة تترك الجنس والفعل الجنسي نفسه محجوبًا. في عشرات السنين الأولى من قرننا، خرج الجنس من ضباب الهوى الرومانتيكي. وكان كافكا واحدًا من الأوائل (مع جويس، على وجه اليقين) الذين كشفوه في رواياتهم. إنه لا يكشف الجنس بوصفه ميدان لعبة موجهة لدائرة صغرى من الفُجّار (على طريقة القرن الثامن عشر)، بل بوصفه واقعًا مبتذلاً وأساسيًا في آنٍ واحد في حياة كل إنسان. يكشف كافكا عن الجوانب *الوجودية* للجنس: الجنس مقابل الحب، غرابة الآخر بوصفها شرطًا، بوصفها مطلبًا للجنس، غموض الجنس: جوانبه المثيرة التي تنفّر في الوقت نفسه، تفاهته الرهيبة التي لا تحطّ بأي شكل من سلطانه المرعب، ...إلخ.

كان برود رومانتيكيًا. بالمقابل، أعتقد أنني أميِّزُ في أساس روايات كافكا، معاداةً للرومانتيكية عميقةً؛ إنها تتجلى في كل مكان: في الطريقة التي يرى بها كافكا المجتمع، وكذلك في طريقته بناء جملته، ولكن ربما يوجد أصلها في الرؤية التي كانت لكافكا عن الجنس.

٦

يُطرَدُ الشاب كارل روسمان (بطل *أمريكا*) من البيت الأبوي، ويُرسَلُ إلى أمريكا بسبب عارض جنسي تعيس طرأ له مع خادمة "جعلت منه أبًا". قبل الجماع: كانت الخادمة تتعجّب "كارل، يا كارلي!" ، "في حين أنه لم يكن يرَ شيئًا على الإطلاق، ويتضايق في كل هذه الستائر الحارة التي يبدو أنها كوّمتها خصّيصًا له...". ثمَّ، "تهزّهُ، وتستمعُ إلى قلبه، وتمدُّ له صدرها لكي يستمع إلى قلبها بالطريقة نفسها". ثم، "تقبت بين ساقيه بطريقة مقرفة بلغت حدًا أن كارل برز برأسه وعنقه خارج الوسائد وهو يتخبط". وأخيرًا، "دفعت عددًا من المرات ببطنها نحوه، وكان لديه الانطباع أنها كانت جزءًا من نفسه، ولهذا السبب اجتاحه على وجه الاحتمال ضيق رهيب".

هذا الجماع المتواضع هو سبب كلِّ ما سيلي في الرواية. إنَّ الوعيَ بأن سبب مصيرنا شيءٌ تافة كل التفاهة أمرٌ محبط، لكنَّ كلَّ كشفٍ عن تفاهة غير متوقعة هو في الوقت نفسه مصدر للهزلي. كل حيوان يشعر بالحزن بعد الجماع Post coïtum omne animal triste. كان كافكا أول من وصف هزلية هذا الحزن.

هزليّ الجنس: فكرة غير مقبولة في نظر المتعصبين، وكذلك بالنسبة للفَجَرَة الجدد. أفكر بـــ د. هـــ. لورنس، مغني الإيروس هذا، إنجيلي الجماع هذا الذي

حاول في *عشيق الليدي تشاترلي* أن يعيد الاعتبار إلى الجنس جاعلاً منه غنائيًا، لكن الجنس الغنائي أشدّ إثارة للضحك من عاطفية القرن الماضي الغنائية.

إن الجوهرة الغرامية لرواية *أمريكا* هي برونيلدا. لقد سحرت فيديريكو فيلليني. وقد حلم منذ زمن طويل أن يجعل من *أمريكا* فيلمًا، وفي *المحادثة* *Intervista* يجعلنا نرى مشهد اختيار الممثلين من أجل هذا الفيلم المأمول: ففيه تقوم بالتمثيل عدة مرشحات غريبات لدور برونيلدا، اختارهن فيلليني بالمتعة المفرطة التي عُرِفَتْ عنه. (لكني ألحّ: هذه المتعة المفرطة، كانت أيضًا متعة كافكا؛ لأن كافكا لم *يتألم* من أجلنا! بل *تسلى* من أجلنا!).

برونيلدا، المغنية السابقة، "شديدة الرقة" التي تعاني من النقرس في ساقيها". برونيلدا ذات اليدين الصغيرتين السمينتين، ذات الذقن المزدوجة، "السمينة بلا حدود". برونيلدا التي، وهي جالسة، منفرجة الساقين، "والتي تنحني "لقاء جهد كبير، وهي تتألم ألمًا كبيرًا، وترتاح غالبًا" لكي "تلتقط الطرف الأعلى لجوربيها". برونيلدا التي تشمر ثوبها وبحاشيته تجفف عيني روبنسون وهو يبكي. برونيلدا العاجزة عن الصعود درجتين أو ثلاث درجات، والتي يجب أن تُحملَ ـــ مشهد أذهل روبنسون إلى درجة أنه طوال حياته كان يتنهد: "آه ما كان أجملها، هذه المرأة، آه يا إلهي العظيم، ما كان أجملها!" برونيلدا واقفة في مغطس الحمام عارية، مغسولة من قبل ديلمارش، شاكية ومتأوهة. برونيلدا مستلقية في المغطس نفسه، غاضبة وموجهة اللكمات في الماء. برونيلدا التي يقضي رجلان ساعتين لإنزالها على السلم كي يضعاها على كرسيّ سيّار سيدفعه كارل عبر المدينة نحو مكانٍ غامض، ربما كان الماخور. برونيلدا مُغطاة كلها في هذه العربة بخمار إلى درجة أن شرطيًا حسبها لأكياس بطاطا.

إن ما هو جديد في هذا الرسم للبشاعة السمينة هو أنها جذابة، جذابة بصورة مرضية، جذابة بصورة مضحكة، لكنها مع ذلك جذابة؛ إن برونيلدا وحشٌ جنسيٌ على الحدود بين المنفر والمثير، وصيحات إعجاب الرجال ليست هزلية فحسب

(*إنها* هزلية بالطبع، فالجنس هزلي!)، بل هي في الوقت نفسه حقيقية. لن ندهش أن برود، عابد النساء الرومانتيكي، الذي لا يرى في الجماع واقعًا بل "رمز شعور"، لم يستطع أن يرى شيئًا حقيقيًا في برونيلدا، ولا ظلَّ تجربة حقيقية، بل فقط وصف "ضروب العقاب الرهيبة الموجهة لمن لا يتبعون الطريق الصالح".

٧

أجمل مشهد غرامي كتبه كافكا موجود في الفصل الثالث من *القصر*: فعل الحبّ بين ك. وفريدا. لم تكد تمضي ساعة على رؤية ك. للمرة الأولى هذه "الشقراء الصغيرة التافهة"، حتى يعانقها وراء المكتب "وسط مستنقعات الجعة وسواها من القاذورات التي كانت الأرض مغطاة بها". القذارة: إنها لا تنفصل عن الجنس، عن جوهره.

لكن كافكا بعد ذلك يجعلنا نسمعُ على الفور، وفي المقطع نفسه، شعرَ الجنس: "وهناك، قضيا ساعات، ساعاتٍ من اللهاث المشترك، من ضربات القلب المشتركة، ساعاتٍ كان خلالها ك. يشعرُ بلا توقف بأنه كان يضلّ، أو بالأحرى أنه كان أبعدَ في العالم الغريب من أيِّ كائن قبله، في عالم غريب لا يملك الهواء نفسه فيه أي عنصر من الهواء الوطني؛ حيث لا بدّ من أن نختنق من الغرابة، وحيث لا نستطيع أن نفعل شيئًا، وسط إغراءات خرقاء، سوى الاستمرار في الذهاب، سوى الاستمرار في أن نضلّ".

يتحول طول الجماع إلى مجاز مسيرة تحت سماء من الغرابة. ومع ذلك ليست هذه المسيرة بشاعة؛ إنها على العكس، تجذبنا، إنها تدعونا للذهاب أبعد، إنها تُثملنا: إنها جمال.

بعد عدد من السطور أسفل: "كان شديد السعادة؛ إذ كان يضمُّ فريدا بين ذراعيه، شديد السعادة بقلق أيضًا؛ لأنه كان يبدو له أنه إذا هجرته فريدا فسيهجره

كل ما يملكه." إذن، الحب رغم كل شيء؟ لا، ليس الحب، إذا ما طُرِدْنا وانتُزِعَ منا كل شيء، فإنَّ مجرد امرأةَ لا نكاد نعرفها، تُعانقُ في مستنقعات الجعة، تصيرُ عالمًا بأكمله ــ دون أيِّ تدخُّلٍ من الحب.

٨

يبدو أندريه بروتون في كتابه *بيان السريالية* قاسيًا في حق فن الرواية. إذ يأخذ عليه أنه مزدحم باستمرار بالسطحية، وبالابتذال، وبكل ما هو عكس الشعر. إنه يسخر من أوصافها، وكذلك من تحليلاتها النفسية المملة. هذا النقد للرواية متبوعٌ على الفور بثناء على الأحلام. بعد ذلك، يلخص: " أعتقد بحلٍّ مستقبلي لهاتين الحالتين، المتناقضتين في الظاهر بشدة، واللتين هما الحلم والواقع، في ضرب من واقع مطلق، من فوق واقع، إن أمكن لنا قول ذلك".

مفارقةَ: هذا "الحلّ للحلم وللواقع"، الذي نادى به السرياليون دون معرفة تحقيقه حقًا في مبدع أدبي كبير، كان قد تمَّ وعلى وجه الدقة في هذا النوع الذي يحقرونه: في روايات كافكا التي كتبت خلال السنوات العشر السابقة.

من الصعوبة بمكان وصف وتعريف وتسمية هذا النوع من الخيال الذي يسحرنا به كافكا. اتحاد الحلم والواقع، هذه الصيغة التي لم يعرفها كافكا بالطبع، تبدو لي مضيئة. شأن جملة أخرى، عزيزة على السرياليين، جملة لوتريامون حول جمال اللقاء العابر بين شمسيّة وآلة خياطة: بقدر ما تكون الأشياء غريبة بعضها عن البعض الآخر، بقدر ما يكون النور الذي ينبثق من اتصالها سحريًا. أودّ الحديث عن شعرية المفاجأة، أو عن الجمال بوصفه دهشة متجدِّدَة، أو أن أستخدم كمعيار قيمة مفهوم *الكثافة*: كثافة الخيال، كثافة اللقاءات غير المنتظرة. إن المشهد الذي ذكرته، الجماع بين ك. وفريدا مثلٌ على هذه الكثافة المدوّخة؛ فالمقطع القصير الذي يكاد يملأ صفحة، يضمُّ ثلاثة اكتشافات وجودية مختلفة تمام الاختلاف

(المثلث الوجودي للجنس) تُدهشنا في تعاقبها الفوري: القذارة، وجمال الغرابة الأسود المُثمِل، والحنين المثير والمقلق.

الفصل الثالث برمته زوبعة من اللامنتظر؛ فعلى مكان ضيّق نسبيًّا يتعاقب: اللقاء الأول بين ك. وفريدا في الفندق، الحوار الواقعي بصورة خارقة عن الإغراء المقنع بسبب حضور الشخص الثالث (أولجا)؛ سبب وجود ثقب في الباب (سبب مبتذل يخرج من الاحتمال التجريبي) يرى منه ك. كْلام ينامُ وراء المكتب، جمهرة من الخدم يرقصون مع أولجا، فظاظة فريدا المفاجئة التي تطردهم بالسوط والخوف المفاجئ الذي يطيعونها معه، صاحبة الفندق التي تصل، بينما يختبئ ك. باستلقائه تحت المكتب، وصول فريدا التي تكتشف ك. على الأرض، وتنكر حضوره أمام صاحبة الفندق (بينما تداعب بحبٍّ بقدمها صدر ك.)؛ فعلُ الحبِّ الذي يتوقف بنداء كْلام الذي استيقظ وراء الباب؛ حركة فريدا الشجاعة بصورة مدهشة وهي تصرخ في كْلام "أنا مع المسّاح!"، ثم، وهو ما يتجاوز الحد، (هنا نخرج تمامًا من الاحتمال التجريبي): من فوقهما، المساعدان جالسان على الطاولة؛ لقد راقباهما خلال الوقت كله.

٩

ربما كان مساعدا القصر أكبر لقية شعرية عثر عليها كافكا، رائعة مبتكراته الخيالية، لا لأن وجودهما مدهش إلى حدٍّ بعيد، بل لأنه يفيض فوق ذلك بالمعاني: إنهما نصّابان مسكينان، مزعجان، لكنهما يمثلان كذلك كل "الحداثة" المهددة لعالم القصر: إنهما شرطيان، صحفيان، مصوران: وكيلا القضاءِ الكاملِ على الحياة الخاصة؛ إنهما مهرجان بريئان يجتازان مشهد الدراما، لكنهما أيضًا بصّاصان شبقان ينشر وجودهما في كل الرواية أريجًا جنسيًّا ذا اختلاط داعر وهزلي بصورة كافكائية.

ولكن بصورة خاصة: يشبه ابتكار هذين المساعدين عتلة ترفع التاريخ في هذا المجال حيث كل شيء واقعي وغير واقعي في آنٍ واحد، ممكن ومستحيل. الفصل الثاني عشر: ك. وفريدا والمساعدان يقيمون في فصل مدرسة ابتدائية حوّلوه إلى غرفة نوم. تدخل المعلمة والتلاميذ في اللحظة التي تبدأ فيها هذه العائلة الغريبة المؤلفة من أربعة أفراد في الاغتسال صباحًا، وراء الأغطية المعلقة على الحواجز المتوازية يلبسون في حين يرقبهم الأطفال مرحين، ومستغربين، وفضوليين (وكذلك بصّاصين). إنه أكثر من لقاء شمسية وآلة خياطة. إنه لقاء غير لائق بصورة بهيّة لمكانيْن: فصل في مدرسة ابتدائية وغرفة نوم مريبة.

هذا المشهد ذو الشعر الهزلي الهائل (والذي يجب أن يمثل في مقدمة مختارات الحداثة الروائية) عسيرٌ على التصوّر في حقبة ما قبل كافكا. عسيرٌ على التصور كليًا. ولئن ألححتُ فلكي أقول كل جذرية الثورة الجمالية لكافكا. أتذكر محادثة قبل عشرين سنة مع جابرييل جارسيا ماركيز الذي قال لي: "إنه كافكا الذي أفهمني أن بوسعنا الكتابة *بصورة مختلفة*." *بصورة مختلفة*، وبعبارة أخرى، كان هذا يعني: بعبور حدود الاحتمالي. لا للهرب من العالم الحقيقي (على طريقة الرومانتيكيين)، بل لإدراكه على نحو أفضل.

لأن إدراك العالم الحقيقي يؤلف جزءًا من تعريف الرواية نفسه، ولكن كيف إدراكه والاستسلام في الوقت نفسه للعبة ساحرة من الخيال؟ كيف يمكن البقاء صارمين في تحليل العالم، وفي الوقت نفسه أحرارًا بصورة غير مسؤولة في الأحلام اللعبية؟ كيف نوحّدُ بين هاتيْن الغايتيْن المتنافرتيْن؟ عرف كافكا أن يحلّ هذا اللغز الهائل؛ فقد فتح الثغرة في جدار الاحتمال؛ الثغرة التي اقتفى أثره من خلالها كثرة من الآخرين، كلٌّ على طريقته: فيلليني، وجارسيا ماركيز، وفوينتس، ورشدي، وآخرون، وآخرون.

فليذهب القديس جارتا إلى الشيطان! لقد جعل ظله المُخْصي أكبرَ شعراء الرواية في كل العصور خفيًا.

الجزء الثالث

تقاسيم
في مديح سترافنسكي

نداء الماضي

في محاضرة عبر الراديو عام١٩٣١، تحدث شوينبرج عن أساتذته:

« in erster Linie Bach und Mozart ; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms »,

"في المقام الأول باخ وموزار، في المقام الثاني، بيتهوفن وفاجنر وبراهمز".
وقد عرّف بعد ذلك في جمل مكثفة، حِكميّة، ما تعلمه من كل واحد من المؤلفين الموسيقيين الخمسة.

بين المرجع إلى باخ والمرجع إلى الآخرين هناك مع ذلك اختلاف كبيرٌ جدًا: لدى موزار مثلاً، تعلم "فنّ الجُمَلِ ذات الطول غير المتساوي" أو "فنّ إبداع أفكار ثانوية"، أي خبرة فردية تمامًا لا تخصُّ إلا موزار نفسه. لدى باخ، اكتشف مبادئ كانت أيضًا مبادئ الموسيقى كلها خلال قرون قبل باخ: أولاً، "فنّ ابتكار جُمَلٍ من العلامات على نحو ترافق نفسها بنفسها" وثانيًا، "فنّ إبداع الكلِّ اعتبارًا من نواة واحدة"، "die kunst, alles aus einem zu erzeugen".

بالجملتين اللتين تلخصان الدرس الذي احتفظ به شوينبرج من باخ (ومن أسلافه) يمكن للثورة الاثنى عشرية أن تتعرّف على العكس من الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الرومانتيكية، المؤلفة على تناوب مختلف الثيمات الموسيقية

التي تتعاقب واحدة بعد الأخرى، فإن قطعة فوغة (متسلسلة) لباخ، وكذلك قطعة اثني عشرية، يفصلان من البداية حتى النهاية، اعتبارًا من نواة واحدة، هي لحن ومُصاحِبَة في آنٍ واحد.

بعد ثلاثة وعشرين عامًا من ذلك، حين طلب رولان مانويل إلى سترافنسكي: "ما هي اهتماماتك الكبرى اليوم؟"، أجابه هذا الأخير: "جيّوم دو ماشو[١] Guillaume de Machaut، هنريش إسحق[٢] Heinrich Isaak دوفاي[٣] Dufay، بيروتين[٤] Pérotin وفيبرن[٥] Webern." هذه هي المرة الأولى التي يعلن فيها مؤلف موسيقي على هذا القدر من الوضوح الأهمية الهائلة لموسيقى القرون الثاني عشر والرابع عشر والخامس عشر، ويقربها من الموسيقى الحديثة (من موسيقى فيبرن).

بعد عدد من السنوات، أحيا جلين جولد في موسكو أمسية موسيقية لطلاب الكونسرفاتوار؛ بعد أن عزف فيبرن، وشوينبرج، وكرينيك[٦]، توجه للمستمعين بتعليق قصير وقال: "إنّ أجمل ثناء يمكن أن أوجهه لهذه الموسيقى هي أن أقول إن المبادئ التي يسعنا العثور عليها فيها ليست جديدة، وإن لها من العمر خمسمائة عام على الأقل"؛ ثم، تابع عازفًا ثلاثة متسلسلات لباخ. كان ذلك تحديًا مقصودًا؛ فالواقعية الاشتراكية، وهو المذهب الرسمي آنئذ في روسيا، كانت تقاوم الحداثة

---

(١) موسيقي وشاعر فرنسي كبير(نحو ١٣٠٠ - نحو ١٣٧٧)، كان موضع إعجاب شديد في عصره. سيطر على الهزات الجمالية في القرن الرابع عشر برقة ودقة جمالية وقدرة جعلت منه أول مؤلف موسيقي بالمعنى الحديث للكلمة. (المترجم)

(٢) مؤلف موسيقي فلاماندي (باربان، نحو ١٤٥٠ - فلورنسا ١٥١٧). كان عازف أرغن وأستاذ الموسيقى في بلاط لوران العظيم في فلورنسا، ثم عمل في بلاط الإمبراطور ماكسميليان الأول. وضع ألحان عدد كبير من الأغنيات، وألف عددًا من القداسات، نشرت بين عامي ١٥٥٠ و١٥٥٥. (المترجم)

(٣) مؤلف موسيقي فرنسي - فلاماندي (نحو ١٤٠٠ - ١٤٧٤). كان مغني الكنيسة للبابوية الخاصة في روما. زاوج ما بين الطرق الفرنسية في الكتابة الموسيقية وعناصر من التقنية الإيطالية والإنجليزية. (المترجم).

(٤) مؤلف موسيقي فرنسي (نهاية القرن الثاني عشر - بداية القرن الثالث عشر)، ورئيس الجوقة في نوتردام، أغنى القطع الموسيقية ذات الصوتين بأصوات جديدة فاتحًا آفاقًا جديدة للبوليفونية. (المترجم).

(٥) مؤلف موسيقي نمساوي (١٨٨٣ - ١٩٤٥) ألف مع أستاذه شوينبرج ومع زميله في الدراسة ألبان بيرج مدرسة فيينا. (المترجم).

(٦) مؤلف موسيقي ألماني عاش في بداية القرن العشرين. (المترجم)

باسم الموسيقى التقليدية؛ أراد جلين جولد أن يبيّنَ أن جذور الموسيقى الحديثة (الممنوعة في روسيا الشيوعية) تذهب في العمق أكثر بكثير من الموسيقى الرسمية للواقعية الاشتراكية (التي لم تكن في الحقيقة إلا احتفاظًا رسميًا بالرومانتيكية الموسيقية).

نصفا ـ الزمنين

عمرُ تاريخ الموسيقى الأوروبية حوالي ألف عام (إذا رأيتُ بداياتها في أوائل محاولات البوليفونية البدائية). وعمرُ تاريخ الرواية الأوروبية (إذا رأيتُ ابتداءه في مبدع رابليه وفي مبدع سرفانتس)، حوالي أربعة قرون: حين أفكر بهذين التاريخين، لا أستطيع أن أتحرر من الانطباع أنهما جريا بإيقاعات متشابهة، إن صحّ القول، في نصفي زمنين. إن الوقفات بين أنصاف الأزمان في تاريخ الموسيقى وفي تاريخ الرواية ليست متزامنة. ففي تاريخ الموسيقى، تمتد الوقفة على طول القرن الثامن عشر (باعتبار أن الأوج الرمزي للنصف الأول توجد في فن الفوغة (التسلسل) لباخ، وابتداء النصف الثاني في مبدعات أوائل الكلاسيكيين)؛ أما الوقفة في تاريخ الرواية فقد جاءت متأخرة قليلاً: بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، أي بين لاكلو وستيرن من جهة، ومن الجهة الأخرى سكوت وبلزاك.

جاءتني الفكرة المجازية عن نصفي الزمنين قديمًا خلال محادثة مع أصدقاء كمزحة وهي لا تدّعي أي علميّة؛ إنها من ثَمَّ تجربة عادية، ابتدائية، واضحة بصورةَ ساذجة: لقد نشأنا جميعًا في ما يخص الموسيقى والرواية، في جمالية نصف الزمن الثاني. إن قداسًا لأوكيجهم(*) أو فن الفوغة (التسلسل) Art de la fugue لباخ هما بالنسبة إلى مُحِبِّ الموسيقى المتوسط صعبان على الفهم بقدر صعوبة فهم موسيقى فيبرن. وأيًا كانت جاذبية تاريخيا، ترهب روايات القرن

(*) Johannes Ockeghem، موسيقي ومرتل فرنسي ـ فلامانذي (١٤٢٠ ـ ١٤٩٧). (المترجم)

الثامن عشر القارئ بشكلها، حتى إنها أكثر شهرة باقتباساتها السينمائية (التي تشوه بصورة حتمية روحها وشكلها) منها بنصّها. فكتُبُ أشهر الروائيين في القرن الثامن عشر، صموئيل ريتشاردسون، غير موجودة في المكتبات وصارت منسية عمليًا. أما بلزاك بالمقابل، فإنه يظلُّ على الدوام حتى لو أمكن أن يبدو قد شاخ قليلاً، سهلاً على القراءة، فشكله مفهومٌ ومألوفٌ للقارئ، وأكثر من ذلك، إنه في نظره نموذج الشكل الروائي نفسه.

إن الفارق بين جماليات نصفي الزمنين هو سبب العديد من ضروب سوء التفاهم. يقدم فلاديمير نابوكوف في كتابه الذي خصصه لسرفانتس رأيًا سلبيًّا بصورة مثيرة عن *دون كيشوت*: كتاب مبالغ في تقييمه، ساذج، تكراري، حافل بفظاظات غير محتملة ولا ممكنة، هذه "الفظاظة الشنيعة" جعلت من هذا الكتاب واحدًا من "أقسى الكتب التي كتبت على الإطلاق وأشدها بربرية"؛ فسانشو المسكين، الذي يتنقل من قرع بالعصا إلى آخر، يفقد أسنانه على الأقل خمس مرات. نعم، نابوكوف على حق: فسانشو يفقد كثيرًا من الأسنان، لكننا لسنا لدى زولا حيث تصير الفظاظة الموصوفة بدقة وفي تفاصيلها، وثيقة حقيقية لواقع اجتماعي، مع سرفانتس، نحن في عالم مخلوق من قبل بالألاعيب السحرية للحكواتي الذي يبتكر، والذي يبالغ، والذي يستسلم لنزواته ومبالغاته، والأسنان الثلاثمائة المكسورة لسانشو لا يمكن تناولها بالمعنى الحرفي للكلمة، ككل شيء من ثمَّ في هذه الرواية. "ياسيدتي، لقد سارت مدحلة على ابنتك! حسنًا، حسنًا، أنا في مغطسي في الحمام. دُسّها لي من تحت الباب." هل يتوجب إقامة دعوى الفظاظة على هذه النكتة التشيكية القديمة في طفولتي؟ كان المبدَعُ الكبير المؤسس لسرفانتس محركًا بروح غير جدية ، روح جُعِلَ منذئذٍ غير قابل للفهم من قبل الجمالية الروائية لنصف الزمن الثاني، من قبل هدفه في الاحتمال.

لم يكسف نصف الزمن الثاني الأولَ فحسب، بل *كظمه*، صار نصف الزمن الأول إحساسَ الرواية، وخاصة الموسيقى بالخطأ. ومبدع باخ أشهر مثل على ذلك:

شهرة باخ في حياته، نسيان باخ بعد موته (نسيانٌ طال نصف قرن)، إعادة الاكتشاف البطيء على امتداد القرن التاسع عشر. بيتهوفن هو الوحيد الذي نجح تقريبًا في نهاية حياته (أي بعد سبعين سنة من وفاة باخ) في دمج تجربة باخ في الجمالية الجديدة للموسيقى (محاولاته المتكررة لإدخال التسلسل في السوناتة)، في حين أن الرومانتيكيين بعد بيتهوفن، بقدر ما كانوا يعبدون باخ، بقدر ما كانوا بفكرهم البنائي يبتعدون عنه. ولكي يجعلوا منه سهل المنال، جعلوه ذاتيًا، جعلوه عاطفيًا (تكييفات بوزوني الشهيرة)، ثم، وكردٍّ فعل على جعله رومانتيكيًا، أُريدَ العثور ثانية على موسيقاه على النحو الذي عُزفت بموجبه في زمنه، وهو ما أدى إلى تأويلات ذات بشاعة مذهلة. ستحتفظ موسيقى باخ ما إن تعبر صحراء النسيان، فيما يبدو لي، بوجهها نصف المحجب.

تاريخٌ مثلُ منظر ينبثق من الضباب

بدلاً من الحديث عن نسيان باخ، أستطيع قلبَ فكرتي وأقول: باخ أوّلُ مؤلف موسيقي كبير أجبرَ بثقل إبداعه الهائل الجمهورَ على أن يأخذ بعين الاعتبار موسيقاه على الرغم من أنها تنتمي إلى الماضي أصلاً. حدثٌ لا سابق له؛ لأن المجتمع كان حتى القرن التاسع عشر يعيش بصورة شبه حصرية مع الموسيقى المعاصرة وحدها. لم يكن يملك صلة حية مع الماضي الموسيقي: حتى لو كان الموسيقيون قد درسوا (نادرًا) موسيقى الحقب السابقة، لم تكن لديهم عادةَ عزفها أمام الجمهور، ولم تبدأ موسيقى الماضي إلا على امتداد القرن التاسع عشر في أن تحيا ثانية إلى جانب الموسيقى المعاصرة، وأن تحتل بالتدريج وأكثر فأكثر مكانها، إلى درجة أن العلاقة بين الحاضر والماضي قد انقلبت في القرن العشرين: صارت موسيقى الحقب القديمة تُسمَعُ أكثر مما تُسمَعُ الموسيقى المعاصرة التي انتهت اليوم إلى مغادرة قاعات الموسيقى بصورة شبه كاملة.

كان باخ إذن أول مؤلف موسيقي فرض نفسه على ذاكرة الأجيال القادمة؛ معه، اكتشفت أوروبا القرن التاسع عشر آنئذ لا جزءًا مهمًا من ماضي الموسيقى فحسب، بل اكتشفت *تاريخ* الموسيقى؛ لأن باخ لم يكن بالنسبة لها أيَّ ماضٍ كان، بل ماضٍ متميز جذريًا عن الحاضر. هكذا تكشَّف زمنُ الموسيقى دفعة واحدة (وللمرة الأولى) لا كمجرد تعاقب مبدعات، بل كتعاقب تغيُّر حقبٍ، وجماليات مختلفة.

أتخيله غالبًا سنة وفاته، في منتصف القرن الثامن عشر تمامًا، عاكفًا، ونظره يتكثف، على *فنّ الفوغة* (التسلسل)، موسيقى يمثل توجهها الجمالي في مبدعه (الذي يتضمن توجهات متعددة) أشد الاتجاهات قدمًا، غريبا على حقبته، حقبة حادت كليًا عن البوليفونية نحو أسلوب أسهل، بل ساذج، يقترب غالبًا من الطيش أو من الضعف.

يكشف الوضع التاريخي لمبدع باخ إذن ما كانت الأجيال التي جاءت بعده في طريقها لنسيانه، أي أن التاريخ ليس بالضرورة طريقًا يصعد (نحو الأغنى، والأشد ثقافة)، وأن متطلبات الفن يمكن أن تكون في تناقض مع المتطلبات الآنية (لهذه الحداثة أو تلك)، وأن الجديد (الفريد، مستحيل التقليد، ما لم يُقل أبدًا) يمكن أن يجد نفسه في اتجاه آخر غير الذي يستشعره الناس جميعًا بوصفه التقدم. والحقيقة، ولا بدَّ للمستقبل الذي تمكن باخ من قراءته في فن معاصريه وسابقيه أن يشبه في نظره سقطة. حين سيركز اهتمامه في نهاية حياته حصرًا على البوليفونية المحضة، فإنه سيدير ظهره لأذواق عصره ولأولاده من المؤلفين، كانت تلك علامة حذرٍ إزاء التاريخ، ورفضًا ضمنيًا للمستقبل.

باخ: منعطفٌ خارقٌ في اتجاهات الموسيقى ومشكلاتها التاريخية. منعطفٌ خارقٌ آخرَ في الاتجاهات التاريخية: مبدع سترافنسكي. فالماضي الألفي للموسيقى، الذي كان يخرج ببطء طوال القرن التاسع عشر من غيوم النسيان، ظهر دفعة واحدة، نحو منتصف القرن العشرين (بعد مائتي عام من موت باخ)، كمنظرٍ

مغمورٍ بالنور، في كل امتداده؛ لحظة فريدة صار فيها تاريخ الموسيقى كله حاضرًا بصورة كلية، وسهل المنال بصورة كلية، ومتاحًا (بفضل البحوث التاريخية، وبفضل الوسائل التقنية، والراديو، والأسطوانات)، منفتحًا بصورة كلية على المسائل المنقبة عن معناه، وفي موسيقى سترافنسكي إنما وجدت هذه اللحظة من الكشف الكبير فيما يبدو لي صرحها.

محكمة المشاعر

الموسيقى "عاجزة عن التعبير عن أي شيء كان: شعور، موقف، حالة نفسية" كما يقول سترافنسكي في *تاريخ حياتي* (١٩٣٥). هذا التأكيد (المبالغ فيه على وجه اليقين؛ إذ كيف يُنكرُ أن الموسيقى يمكن أن تستثير المشاعر؟) مدقق ومخفف بعد عدد من السطور: يقول سترافينسكي، لا يكمن سبب وجود الموسيقى في قدرتها التعبير عن المشاعر. ومما يثير الفضول ملاحظة مدى السخط الذي استثاره هذا الموقف.

إن القناعة التي ترى على خلاف سترافنسكي سبب وجود الموسيقى في التعبير عن المشاعر كانت موجودة على وجه الاحتمال منذ الأزل، لكنها فرضت نفسها بوصفها مهيمنة، ومقبولة عمومًا وبدهية، في القرن الثامن عشر. لقد صاغها جان جاك روسو بتبسيط فج: الموسيقى، ككل فن، تقلد العالم الحقيقي، ولكن بطريقة خصوصية: إنها "لن تمثل الأشياء مباشرة، بل تستثير في النفس الحركات نفسها التي نشعر بها حين رؤيتها"؛ ذلك يتطلب بنية محددة للمبدع الموسيقى. يقول روسو: "لا يمكن للموسيقى كلها أن تؤلف إلا بهذه الأشياء الثلاثة: لحن أو غناء، هارمونيا أو مصاحبة، حركة أو إيقاع." أشدّدُ على: هارمونيا *أو* مصاحبة؛ هذا يعني أن كل شيء مرتبط باللحن: هو الأولوي، والهارمونيا مجرد مصاحبة "باعتبار أنها لا تملك إلا سلطة محدودة على القلب الإنساني".

إنَّ مذهب الواقعية الاشتراكية الذي سيخنق بعد قرنين، وخلال نصف قرن موسيقى روسيا لم يكن يؤكد شيئًا آخر. كان يُؤخذ على المؤلفين الموسيقيين الذين أطلق عليهم وصف الشكليين أنهم أهملوا الألحان (فقد كان رئيس العقائديين جدانوف يسخط؛ لأنَّ موسيقاهم لا يمكن أن تُصَفَّرَ عند الخروج من حفلة الموسيقى)، وكانوا يُحَضُّونَ على التعبير عن "كلِّ تشكيلة المشاعر البشرية"(لقد أدينت الموسيقى الحديثة اعتبارًا من ديبوسي لعجزها عن القيام بذلك)، ضمن إمكانية التعبير عن المشاعر التي يستثيرها الواقع في الإنسان، كنا نرى (تمامًا مثل روسو) "واقعية" الموسيقى. (الواقعية الاشتراكية في الموسيقى: مبادئ نصف الزمن الثاني، وقد حُوِّلت إلى عقائد للوقوف في وجه الحداثة).

كان النقدُ الأشد والأعمق لسترافينسكي على وجه اليقين نقدَ تيودور آدورنو في كتابه الشهير *فلسفة الموسيقى الجديدة* (١٩٤٩). يرسم آدورنو وضع الموسيقى كما لو كان ميدان معركة سياسية: شوينبرج، بطل إيجابي، ممثل للتقدم (حتى وإن كان تقدما مأساويًا إن صح التعبير، وحقبة لم يعد من الممكن التقدم فيها)، وسترافنسكي، بطل سلبي، ممثل للإصلاح. إنَّ الرفض السترافنسكي في رؤية سبب وجود الموسيقى في الاعتراف الذاتي يصير أحد أهداف النقد الآدورني؛ فـ"معاداة السيكولوجية القادمة" هذه هي في نظره شكلٌ من "اللامبالاة إزاء العالم"؛ وإرادة سترافنسكي في موضعة الموسيقى هي ضربٌ من الاتفاق الضمني مع المجتمع الرأسمالي الذي يسحق الذاتية الإنسانية؛ لأنَّ "ما تحتفل به موسيقى سترافنسكي هو تصفية الفرد"، ولا شيء أقل من ذلك.

إرنست أنسرميه، وهو موسيقي ممتاز، وقائد فرقة وأحد أوائل من عزفوا مبدعات سترافنسكي ("أحد أصدقائي الأكثر إخلاصًا ووفاءً"، كما يقول سترافنسكي في *تاريخ حياتي*) صار فيما بعد ناقده الشرس. إنَّ اعتراضاته جذرية، وتستهدف "سبب وجود الموسيقى"؛ ففي نظر أنسرميه "إن الفعالية العاطفية في قلب الإنسان [...] هي التي كانت على الدوام منبع الموسيقى"، وفي "التعبير عن هذه الفعالية

العاطفية" يكمن "الجوهر الأخلاقي" للموسيقى. إن الموسيقى لدى سترافنسكي الذي "يرفض رهن شخصه في فعل التعبير الموسيقي"، "تكفّ عن أن تكون تعبيرًا جماليًا عن الأخلاق البشرية"، وهكذا مثلاً، فإنّ *قُدَّاسَـــــهُ* ليس تعبيرًا عن بل صورة القداس [الذي] كان يمكن كذلك أن يكون مكتوبًا من قبل موسيقي لا ديني"، والذي لا يُقدّمُ من ثمَّ إلا "تديُنًا جاهزًا". إن سترافنسكي بإخفائه على هذا النحو السبب الحقيقي في وجود الموسيقى (بإحلاله الصورَ محلَّ الاعتراف)، لا يحترم على أقل تقدير واجبه الأخلاقي.

لماذا هذه الضراوة؟ أهو ميراث القرن الماضي، الرومانتيكية فينا التي تعاند أشد ضروب نكرانها منطقية وكمالاً؟ هل أهان سترافنسكي حاجة وجودية خبيئة في نفس كل منا؟ أهي الحاجة لاعتبار العيون الدامعة أفضل من العيون الجافة، واليد الموضوعة على القلب أفضل من الارتياب، والهوى أفضل من الرصانة، والاعتراف أفضل من المعرفة؟

ينتقل أنسرميه من نقد الموسيقى إلى نقد مؤلفها: إذا كان سترافنسكي "لم يجعل ولا حاول أن يجعل من موسيقاه فعل تعبير عن نفسه، فليس ذلك عن خيار حر، بل عن ضرب من محدودية طبيعته، عن افتقار نشاطه العاطفي للاستقلال الذاتي (لكي لا نقول فقر قلبه الذي لا يكف عن أن يكون فقيرًا إلا حين يملك شيئًا يحبه)".

يا للشيطان! ما الذي يعرفه أنسرميه، الصديق الأكثر إخلاصًا عن فقر قلب سترافنسكي؟ ما الذي يعرفه، الصديق الوفي، عن قدرته على الحب؟ ومن أين يستمد اليقين بأن القلب أسمى أخلاقيًا من الدماغ؟ ألا ترتكب الدناءات سواء بمشاركة القلب أو بدونها؟ والمتعصبون ذوو الأيدي الملطخة بالدماء، ألا يستطيعون التبجح بـــ"نشاط عاطفي" كبير؟ هل سننتهي في يوم ما أخيرًا من هذا التفتيش العاطفي الأحمق، من إرهاب القلب هذا؟

ما السطحي وما العميق؟

يهاجم مجاهدو القلب سترافينسكي أو أنهم يحاولون، لإنقاذ موسيقاه، فصلها عن المفاهيم "المغلوطة" لمؤلفها. هذه الإرادة الطيبة في "إنقاذ" موسيقى مؤلفين يمكن ألا يملكوا قدرًا كافيًا من القلب تتجلى في أكثر الأحيان إزاء موسيقيين من نصف الزمن الأول. على سبيل الصدفة، أقع على تعليق بسيط لعالم موسيقى؛ إنه يتعلق بمعاصر كبير لرابليه، كليمان جانكين[٧]، ومؤلفاته المسماة "وصفية"، مثل *أغنية الطيور* أو *ثرثرة النساء* (أشدد أنا نفسي على الكلمات الجوهرية): "تبقى هذه القطع على كل حال على قدر من *السطحية*، لكن جانكين فنان أشدُّ كمالاً بكثير مما نريد الاعتراف به؛ لأنه بالإضافة إلى *مواهبه الطريفة* التي لا تنكر، نلقى لديه *شعرًا حنونًا، وحماسة نفّاذة في التعبير عن المشاعر*...إنه شاعر مرهف، يتحسس جمال الطبيعة.. إنه أيضًا *شاعر مداح لا يبارى للمرأة، يجد للحديث عنها نبرات من الحنان، والإعجاب، والاحترام*...".

لنحتفظ جيدًا بالألفاظ: يُشار إلى قطبي الخير والشر بصفة *السطحي* وعكسه المضمر، *العميق*. لكن هل مؤلفات جانكين "الوصفية" سطحية؟ يُكيِّفُ جانكين في بعض هذه المؤلفات، أصواتًا لا موسيقية (تغريد العصافير، ثرثرة النساء، لغط الشوارع، ضوضاء صيد أو معركة، ...إلخ.) بوسائل موسيقية (بغناء الجوقة)، هذا "الوصف" مشغول بصورة بوليفونية. إنَّ اتحاد تقليد "طبيعاني" (الذي يمنح جانكين أصواتًا رائعة جديدة) وبوليبوفونية معقدة، اتحاد هذين الحدين الأقصيين شبه المتنافرين إذن مذهل: هو ذا فن مرهف، لعبي، مرح، حافل بالفكاهة.

لا مانع: فتلك هي على وجه الدقة الكلمات "مرهف"، "لعبي"، "مرح"، نكتة" التي يضعها الخطاب العاطفي في مقابل العميق. ولكن ما العميق وما السطحي؟ في

---

(٧) مؤلف موسيقي فرنسي (شاتلرو، نحو ١٤٨٥ ـ باريس ١٥٥٨). لحّن أكثر من مائتين وخمسين أغنية عالجها بطريقة غنائية وحرة وقصصية. كتب أيضًا مؤلفات موسيقية دينية منها حكم *سليمان*.

نظر ناقد جانكين، سطحية هي "المواهب الظريفة"، "الوصف"، وعميق هو "الحماس النفّاذ في التعبير عن المشاعر"، "نبرات الحنان، والإعجاب، والاحترام" للنساء. عميق إذن كل ما يمسُّ المشاعر، سوى أن من الممكن تعريف العميق بصورة أخرى: عميق ما يمسُّ الجوهري. والمشكلة التي يمسّها جانكين في هذه المؤلفات هي المشكلة الوجودية الأساسية للموسيقى: مشكلة علاقة الضوضاء والصوت الموسيقي.

الموسيقى والضوضاء

عندما أوجد الإنسان صوتًا موسيقيًا (أثناء الغناء أو أثناء عزفه على آلة)، فقد قسم العالم السمعي إلى قسمين منفصلين بصورة دقيقة: قسم الأصوات المصطنعة، وقسم الأصوات الطبيعية. حاول جانكين في موسيقاه أن يصلهما، وبذلك استبق في منتصف القرن السادس عشر ما سيقوم بتحقيقه في القرن العشرين ياناتشيك مثلاً و(دراساته عن اللهجات المحكية)، وبارتوك، أو بطريقة منتظمة إلى حدٍّ بعيد، مسيان و(مؤلفاته المستوحاة من غناء العصافير).

يذكر فن جانكين بوجود عالم سمعي خارجي على النفس البشرية لا يتألف فقط من ضوضاء الطبيعة، بل كذلك من أصوات بشرية تتكلم، وتصرخ، وتغني، وتكسو لحمًا صوتيًا لحياة كل يوم مثلما تفعل لحياة الأعياد. إنه يذكر بأن المؤلف الموسيقي يملك كل إمكانية في منح هذا العالم "الموضوعي" شكلاً موسيقيًا كبيرًا.

واحد من أكثر مؤلفات ياناتشيك جدة: *سبعون ألفًا* (١٩٠٩): جوقة لأصوات الرجال الذين يقصّون مصير عمال المناجم في سيليزيا. النصف الثاني من هذا المبدع هو انفجار صياح الجماهير، صيحات تتشابك في جلبة ساحرة: مؤلف موسيقي يقترب (رغم عاطفيته الدرامية العجيبة) بصورة غريبة من هاتيك القطع الموسيقية التي حولت في زمن جانكين صيحات باريس وصيحات لندن إلى موسيقى.

أفكر بـــ *أعراس* سترافينسكي (المؤلفة بين عامي ١٩١٤ و١٩٢٣): لوحة (هذه اللفظة التي يستخدمها أنسرميه على أنها مبتذلة هي في الحقيقة شديدة الملاءمة) للأعراس القروية، نسمع الأغاني، والضوضاء، والخطابات، والصيحات، والنداءات، والمونولوجات، والمزاح (جلبة من الأصوات استبقها ياناتشيك) في تجويق ألحان (أربعة بيانوهات وآلة إيقاع) ذات عنف ساحر (تستبق بارتوك).

أفكر أيضًا بالمتتابعة لأجل البيانو *في الهواء الطلق* (١٩٢٦) لبارتوك، الجزء الرابع: ضوضاء الطبيعة (أصوات الضفادع فيما يبدو لي بالقرب من مستنقع) توحي لبارتوك بألوان لحنية ذات غرابة نادرة، ثم مع هذه الصوتية الحيوانية، تختلط أغنية شعبية توجد رغم أنها إبداع إنساني على مستوى أصوات الضفادع نفسه؛ ليس ذلك أغنية Lied، أغنية الرومانتيكية التي يفترض أنها تكشف عن "النشاط العاطفي" لروح المؤلف الموسيقي؛ إنه لحن جاء من الخارج بوصفه ضوضاء بين ضروب من الضوضاء.

أفكر بآداجيو الكونشرتو الثالث للبيانو والأوركسترا لبارتوك (مبدع من آخر حقبة له، حقبته الأمريكية الحزينة). تتناوب الثيمة المفرطة في ذاتيتها ذات الكآبة التي لا توصف هنا مع الثيمة الأخرى المفرطة في موضوعيتها (التي تذكر من ثم بالجزء الرابع من متتابعة *في الهواء الطلق*)، كما لو أن بكاء نفس لا يمكن أن يُواسى إلا بلا حساسية الطبيعة.

أقول تمامًا: "يُواسى بلاحساسية الطبيعة"؛ لأن اللاحساسية مواسية، وعالم اللاحساسية هو عالم خارج الحياة الإنسانية. إنه الأبدية، "إنه البحر مسَلّكٌ مع الشمس" (رامبو). أتذكر السنوات الحزينة التي قضيتها في بوهيميا في بداية الاحتلال الروسي. وقعت آنئذٍ في حب فاريز وكسيناكيس: حدثتني هذه الصور من العوالم الصوتية الموضوعية، لكنها غير الموجودة عن الكائن المتحرر من الذاتية

البشرية، العدائية والمزعجة، حدثتني عن الجمال غير البشري بصورة عذبة للعالم قبل أو بعد مرور البشر.

لحن

أستمع إلى أغنية بوليفونية بصوتين من مدرسة نوتردام دو باريس، من القرن الثاني عشر: في الأسفل، ضمن قيم مفخمة، بوصفها من الغناء المستمرّ *cantus firmus* ، أغنية جريجورية قديمة (أغنية تعود إلى ماض عريق غير أوروبي على وجه الاحتمال)، وفي الأعلى، ضمن قيم أكثر إيجازًا، يتطور لحن المصاحبة البوليفونية. ينطوي هذا العناق لِلَحنَيْن، كل واحد ينتمي إلى حقبة مختلفة (بعيدة إحداهما عن الأخرى بقرون)، على شيء عجيب: هي ذي، كواقع وكحكمة في آنٍ واحد، ولادة الموسيقى الأوروبية بوصفها فنًا: يُبْدَعُ لحنٌ ليتبع في أسلوب التضاد، لحنًا آخر شديد القدم، من أصل شبه مجهول. إنه إذن هنا بوصفه شيئًا ثانويًا، تابعًا، إنه هنا *ليخدم*؛ وعلى أنه "ثانوي"؛ ففيه مع ذلك يتركز كل الابتكار، كلُّ عَمَلِ الموسيقيِّ القروسطي، باعتبار أن اللحن المُصَاحَب يستعاد كما هو من مجموعة قديمة.

يفتنني هذا التأليف القديم البوليفوني: اللحن طويل، بلا نهاية *ولايمكن أن يُحَفظَ عن ظهر قلب*، إنه ليس نتيجة *وحيٍ مفاجئ*، إنه لم ينبثق كتعبير مباشر عن حالة نفسية، إنه يملك طابع *الإعداد*، العمل "الحِرَفي" في التزيين، عمل تمّ لا لكي يفتح الفنان روحَهُ (يبين "نشاطه العاطفي"، لكي نتكلم مثل أنسرميه)، بل لكي يزخرف بتواضع شديد طقسًا ما.

ويبدو لي أن فنَّ اللحن، حتى باخ، سيحتفظ بهذا الطابع الذي طبعه به أوائل البوليفونيين. أصغي إلى آداجيو كونشرتو باخ للكمان بمقام مي ماجور: كضرب من *غناء مستمرّ* *cantus firmus*، تقوم الأوركسترا (الفيولونسيلات) بعزف ثيمة شديدة البساطة، سهلة الحفظ، وتتكرر عديدًا من المرات، في حين أن لحن الكمان

(وهنا يتركز التحدي اللحني للمؤلف) يحوم من فوق، أطول بصورة لا تقارن، وأكثر تغيّرًا، وأكثر غِنى من الغناء المستمرّ *cantus firmus* للأوركسترا (التي يرتبط بها مع ذلك)، جميلٌ، وساحرٌ لكنه عزيز على الإدراك، لا يمكن أن تحفظه الذاكرة، وهو بالنسبة لنا، نحن أبناء نصف الزمن الثاني، عتيقٌ بصورة شامخة.

يتغير الوضع عند فجر الكلاسيكية، يفقد التأليف طابعه البوليفوني، وفي صوتية هارمونيات المصاحبة، يضيع الاستقلال الذاتي لمختلف الأصوات الخاصة، وهو يضيع لا سيما وأن التجديد الكبير لنصف الزمن الثاني، أي الأوركسترا السمفونية وعجينتها الصوتية، يكتسب أهمية، واللحن الذي كان "ثانويًا"، و"تابعًا" يصير الفكرة الأولى للعمل الموسيقي ويسود البنية الموسيقية التي تغيرت من ثم برمتها.

آنئذ يتغير أيضًا طابع اللحن: لم يعد هذا الخط الطويل الذي يجتاز كلّ القطعة، إنه قابل للتقليص إلى صيغة مؤلفة من عدة إيقاعات، صيغة شديدة التعبير، مركزة، وبالتالي سهلة الحفظ، قادرة على القبض على (أو استثارة) شعور مباشر (ينفرض آنئذ على الموسيقى، أكثر من أيّ وقت مضى، مهمة دلالية كبرى: أسْرُ كل المشاعر و"تعريفها" وفروقاتها الدقيقة موسيقيًا). وهذا هو السبب في أن الجمهور يطبق وصف "الملحن الكبير" على المؤلفين من نصف الزمن الثاني، على موزار، وعلى شوبان، ولكن نادرًا ما يطبقه على باخ أو على فيفالدي وأقل أيضًا على جوسكين دي بريه Josquin des Prés أو على بالسترينا Palestrina: فالفكرة السائدة اليوم عما هو اللحن (وما هو اللحن الجميل) قد تكوّنت بواسطة الجمالية التي ولدت مع الكلاسيكية.

ومع ذلك فليس صحيحًا أن باخ أقل لحنية من موزار، سوى أن لحنه مختلف. إن الثيمة الشهيرة في *فن التسلسل*:



هي هذه النواة التي أبدعَ الكلُّ اعتبارًا منها (كما قال ذلك شوينبرج)، لكن الكنز اللحني لـ *فن التسلسل* ليس هنا، إنه في كل هذه الألحان التي ترتفع من هذه الثيمة، وتشكل ألحانها المضادة. أحب تجويق هرمان شرشن وأداءه Hermann Scherchen؛ مثلاً التسلسل الرابع البسيط؛ فهو يؤديه ببطء يقلُّ مرتين عمّا هو معتاد (لم يحدد باخ مدد العزف)، دفعة واحدة، في هذا البطء، يتكشف الجمال اللحني غير المتوقع برمته. لا علاقة *لإعادة تلحين* باخ هذه مع أي *تحويل رومانتيكي* (فلا إيقاع حرًّا هناك ولا تساوقات مضافة لدى شرشن). إن ما أسمعه هو اللحن الأصيل لأول نصف زمن، العسير على الإدراك، غير قابل للحفظ، وغير قابل للتقليص إلى صيغة قصيرة، لحنٌ (تشابك ألحان) يسحرني برصانته التي لا توصف. من المستحيل سماعه دون تأثر كبير. لكنه تأثر مختلف جوهريًا عن التأثر الذي توقظه إحدى ليليّات شوبان.

كما لو أن خلفَ فنِّ اللحن كان يختفي قصدان ممكنان، يعارض أحدهما الآخر: كما لو أن تسلسلاً لباخ يريد بجعلنا نتأمل جمالاً فوق ذاتي للكائن أن ينسينا حالاتنا النفسية، وأهواءنا وأحزاننا، ونحن أنفسنا، وعلى العكس، كما لو أن اللحن الرومانتيكي يريد أن يجعلنا نتحسس "أنا" نا مع كثافة رهيبة، وأن يجعلنا ننسى كل ما يوجد في الخارج.

المبدعات الحديثة الكبرى بوصفها إعادة اعتبار إلى الزمن الأوّل

كان أكبر روائيي المرحلة ما بعد البروستية، أفكر بوجه خاص بكافكا وموزيل وبروخ وجومبروفيتش، أو من جيلي، بفوينتس، شديدو الحساسية لجمالية الرواية، شبه المنسيّة، التي سبقت القرن التاسع عشر، فقد أدمجوا التأمل المقالي في فن الرواية، وجعلوا التأليف أكثر حرية، واستعادوا حرية الاستطراد، ونفخوا في الرواية روح اللا جدية واللعب، وتخلوا عن عقائد الواقعية السيكولوجية بابتكارهم الشخصيات دون أن يزعموا منافسة السجل المدني (على طريقة بلزاك)، وبصورة خاصة: فقد عارضوا واجب الإيحاء للقارئ بوهم الواقعي: الواجبُ الذي حَكَمَ بصورة مطلقة زمن الرواية الثاني برمّته.

معنى إعادة الاعتبار هذه لمبادئ رواية الزمن الأول ليس عودة لهذا الأسلوب العتيق أو ذاك. كما أنه ليس رفضًا ساذجًا لرواية القرن التاسع عشر. إن معنى إعادة الاعتبار هذه أكثر عمومية: *إعادة تعريف وتوسيع* مفهوم الرواية نفسه، مواجهة تقليصه الذي قامت به الجمالية الروائية في القرن التاسع عشر، ومنحه كقاعدة *كلّ* التجربة التاريخية للرواية.

لا أريد القيام بتواز سهل بين الرواية والموسيقى، باعتبار أن المشكلات البنائية لهذين الفنين عسيرة على المقارنة؛ ومع ذلك فالأوضاع التاريخية تتشابه: شأن الروائيين الكبار، أراد المؤلفون الموسيقيون الكبار (هذا يعني سترافنسكي مثلما يعني شوينبرج) ضمَّ *كلّ* عصور الموسيقى، إعادةَ التفكير بسلم القيم الخاصِّ بتاريخها *كلّه* وإعادة تكوينه، ولتحقيق ذلك كان عليهم أن يعملوا على إخراج الموسيقى من وضعها في نصف الزمن الثاني (لنلاحظ بهذه المناسبة: إن كلمة الكلاسيكي الجديد المطبوعة عادة على سترافنسكي مضللة؛ لأن أشد جولاته في الماضي قطعية تصل نحو حقب ما قبل الكلاسيكية)؛ ومن هنا تحفظهم: على تقنيات التأليف التي ولدت مع السوناته، وأولوية اللحن في الأسبقية، والديماجوجية الصوتية للتجويق السمفوني، بل وبصورة خاصة: رفضهم رؤية سببِ وجود

الموسيقى حصرًا في اعتراف الحياة الانفعالية، وهو موقف صار في القرن التاسع عشر إلزاميًا بقدر ما كان عليه واجب الاحتمال في الحقبة نفسها بالنسبة لفن الرواية.

إذا كان هذا الاتجاه في إعادة قراءة وإعادة تقويم كل تاريخ الموسيقى مشترك بين الحداثيين الكبار جميعًا (إذا كان في نظري العلامة التي تميز الفن الكبير الحداثي عن التصنع الحداثي)، فإن سترافنسكي هو الذي يعبر عنه بصورة أوضح من أي إنسان آخر (وأكاد أقول، بطريقة مبالغ فيها). هنا من ثم إنما تتركز هجومات خصومه: كانوا يرون في جهده للتجذر في تاريخ الموسيقى كلّه انتقائيةً، وافتقارًا للجدة، وضياعًا للابتكار. "فتنوع طرائقه الأسلوبية الخارق [...] يشبه غياب الأسلوب"، كما يقول أنسرميه. ويقول آدورنو بسخرية: لا تستلهم موسيقى سترافينسكي إلا الموسيقى، إنها "موسيقى صنعت حسب الموسيقى".

حكم ظالم؛ لأنه إذا كان سترافينسكي قد عكف كما لم يفعل أي مؤلف موسيقيٍّ من قبله ولا من بعده، على كامل امتداد تاريخ الموسيقى مستمدًا منه الإلهام، فذلك لا ينزع شيئًا من إبداع فنه. ولا أريد أن أقول فقط إننا سنلمح وراء تغييرات أسلوبه على الدوام الملامح الشخصية نفسها. أريد أن أقول إن تشرده على وجه التدقيق عبر تاريخ الموسيقى، وبالتالي إذن "انتقائيته" الواعية، والقصدية، والهائلة، والتي لا شبيه لها، هي إبداعه الكليّ الذي لا يُقارن.

الزمن الثالث

ولكن على ماذا تدلُّ هذه الإرادة في شمل زمن الموسيقى برمته لدى سترافينسكي؟ ما معناها؟

لم أكن أتردد، وقد كنت شابًا، في الإجابة: كان سترافينسكي بالنسبة لي واحدًا من أولئك الذين فتحوا الأبواب نحو آفاق كنت أظنها بلا نهاية. كنت أفكر أنه

أراد من أجل هذه *الرحلة اللانهائية التي هي الفن الحديث* استدعاء واستنفار كل القوى، كل الوسائل المتاحة أمام تاريخ الموسيقى.

أهي الرحلة اللانهائية التي هي فنّ الموسيقى؟ فقدتُ بعد حين هذا الشعور. كانت الرحلة قصيرة. ولهذا، ففي مجازي عن نصفي الزمنين اللذين دار خلالهما تاريخ الموسيقى، تصورت الموسيقى الحديثة كما لو أنها ما بعد اللعبة postlude، خاتمة لتاريخ الموسيقى، عيد نهاية المغامرة، اضطرام السماء في نهاية النهار.

الآن، أتردد: حتى وإن كان صحيحًا أن زمن الموسيقى الحديثة كان بهذا القصر، وحتى وإن لم ينتم إلا إلى جيل أو جيلين، إذن، إذا لم يكن حقًّا سوى خاتمة، ألا يستحقّ بسبب جماله الهائل، وأهميته الفنية، وجمالياته الجديدة كليًّا، وحكمته التركيبية، أن يُعتبر حقبةً بصورة كاملة، زمنًا ثالثًا؟ ألا يتوجب عليَّ أن أصحح مجازي حول تاريخ الموسيقى وتاريخ الرواية؟ ألا يتوجب عليَّ القول إنهما جريا خلال أزمنة ثلاثة؟

نعم، وسأصحح مجازي طواعية لا سيما وأنني متعلقٌ بحماس بهذا الزمن الثالث في صورة "اضطرام السماء في نهاية النهار"، متعلقٌ بهذا الزمن الذي أؤلف أنا نفسي جزءًا منه، حتى وإن ألفتُ جزءًا من شيء ما لم يعد له وجود.

لكن لنعد إلى سؤالي: على ماذا تدلُّ إرادة سترافنسكي شملَ زمن الموسيقى برمته؟ ما معناها؟

هناك صورة تلاحقني: حسب اعتقاد شعبي، يرى من سيموت في لحظة الاحتضار كل حياته الماضية تجري أمام عينيه. في مبدع سترافنسكي، تذكرَتِ الموسيقى الأوروبية حياتها الألفية؛ ذلك كان حلمها الأخير قبل أن تمضي نحو نوم أبدي بلا أحلام.

تكييف لعبيّ

لنميز شيئيْن، من جهة: الاتجاه العام لإعادة الاعتبار لمبادئ منسية لموسيقى الماضي، اتجاه يَعبرُ كل مبدع سترافنسْكي ومبدع معاصريه الكبار؛ ومن جهة أخرى: الحوار المباشر الذي قام به سترافنسكي مرّة مع تشايكوفسكي، ومرّة أخرى مع بيرجوليس، ثم مع جيزوالدو، ...إلخ. هذه "الحوارات المباشرة"، تكييف هذا المبدع القديم أو ذاك، هذا الأسلوب المحسوس أو ذاك، هي طريقة خاصة بسترافنسكي لا نلقاها عمليًا لدى معاصريه من المؤلفين الموسيقيين (ونلقاها لدى بيكاسو).

على هذا النحو يؤوِّلُ آدورنو تكييفات سترافنسكي (أشدد على الكلمات الجوهرية): "هذه النغمات [أي النغمات النشاز، الغريبة على الهارمونيا التي يستخدمها سترافنسكي مثلاً في *بلوسينيللا*، م.ك.] تصير آثار *العنف* الممارس من قِبل المؤلف الموسيقي ضدَّ اللغة، وهذا *العنف* هو الذي نتذوقه فيها، هذه الطريقة في *تعنيف* الموسيقى، في *الاعتداء بمعنى ما على حياتها*. إذا كان النشاز قديمًا تعبيرًا عن الألم الذاتي، وعن ضراوته، مُغيِّرًا القيمة، فقد صار الآن علامة *الواجب الاجتماعي*، ومُمَثله المؤلفُ الموسيقيُّ مُطلق الموضات. فمبدعاته لا تملك موادَّ سوى شعارات هذا *الواجب*، ضرورة خارجية على الموضوع، دون أي رابطة به، مفروض عليه ببساطة من الخارج. من الممكن أن يكون مردّ الدويّ الواسع الذي عرفته المبدعات الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكي في جزء كبير منه إلى أنها دون أن تكون على وعي بذلك وتحت غطاء النزعة الجمالية، *كونت على طريقتها البشر على شيء سيعاقبون به عما قريب بصورة منهجية على الصعيد السياسي*".

لنُجْمِل: النشاز مُبَرَّرٌ إذا كان التعبير عن "ألم ذاتي"، لكن النشاز نفسه لدى سترافنسكي هو علامة العنف، وهذا العنف موضوع بالتوازي (بانقطاع تيار لامع في الفكر الآدورني) مع العنف السياسي: هكذا فإن التساوقات النشازية المضافة إلى

موسيقى بيرجوليز تستبق (وبالتالي تهيّئ) القمع السياسي القادم (وهو مالا يمكن أن يعني في الظرف التاريخي المحسوس إلا شيئًا واحدًا: الفاشية).

كانت لي تجربتي الخاصة بي في التكييف الحر لمبدع من الماضي حين عكفت في بداية الستينيات، وكنت لا أزال في براج، على كتابة تنويعات مسرحية على *جاك القدري*. وبما أن ديدرو كان بالنسبة لي تجسيد العقل الحر، العقلاني، النقدي، فقد عشت آنئذٍ محبتي له كما لو أنها حنين للغرب (كان الاحتلال الروسي لبلادي يمثل في نظري القضاء على الطابع الغربي بالإكراه)، لكن الأمور تغير باستمرار من معناها: اليوم يمكن أن أقول إن ديدرو كان يجسد في نظري الزمن الأول من فن الرواية وإن مسرحيتي كانت تمجيد بعض المبادئ المألوفة عند الروائيين القدماء، والتي كانت غالية عليّ: ١) الحرية المرحة للتأليف؛ ٢) التجاور الثابت لقصص فاجرة ولتأملات فلسفية؛ ٣) الطابع غيرَ الجاد، التهكمي، التقليدي الساخر، الجارح، لهذه التأملات نفسها. كانت قاعدة اللعبة واضحة: ما فعلته لم يكن *اقتباسًا* من ديدرو، بل كانت مسرحيتي الخاصة بي، *تنويعي* على ديدرو، مديحي لديدرو: لقد أعدت تأليف روايته برمتها؛ حتى ولو كانت قصص الحب مستعادة منه؛ فالتأملات في الحوارات هي بالأحرى تأملاتي، وبوسع كل امرئ أن يكتشف على الفور أن ثمة جُمَلاً هنا لا يمكن أن تأتي تحت قلم ديدرو؛ فالقرن الثامن عشر كان متفائلاً، في حين لم يعد القرن الذي أعيش فيه كذلك، بل إني أقلّ تفاؤلاً أيضًا، وشخصيتا السيِّد وجاك سيرتكبان عندي فواحش سوداء يصعب تخيلها في عصر التنوير.

بعد هذه التجربة الصغيرة الشخصية لا يسعني إلا أن أعتبر الكلام عن الشراسة والعنف لدى سترافنسكي كلامًا غبيًّا. لقد أحب معلمه العجوز مثلما أحببت معلمي. وربما كان يتخيل بإضافته لألحان القرن الثامن عشر نشازات القرن العشرين أنه سيُحَيِّرُ معلمه في العالم الآخر، وأنه سيبيئه بعض الأشياء المهمة عن

عصرنا، بل سيسليه. كان بحاجة للتوجه إليه، للتحدث إليه. إن *التكييف اللعبي* لمبدع قديم كان في نظره طريقة في إقامة الصلة بين العصور.

التكييف اللعبي حسب كافكا

عجيبة هي رواية *أمريكا* لكافكا: الحقيقة، لماذا وضع هذا الناثر ذو التسعة والعشرين عامًا روايته الأولى في قارة لم يطأها بقدميه على الإطلاق؟ يبين هذا الخيار قصدًا واضحًا: عدم ممارسة الواقعية، بل وأفضل من ذلك: عدم ممارسة الجدّ. إنه لم يحاول حتى أن يقضي على جهله بالدراسات. لقد خلق لنفسه فكرته عن أمريكا حسب قراءات ثانوية، حسب صور مسبقة، والحقيقة أن صورة أمريكا في روايته مصنوعة (قصدًا) من الصور المعادة؛ فيما يخص الشخصيات والحبكة؛ فقد كان استلهامه الرئيسي (كما يعترف بذلك في يومياته) ديكنز، وخاصة في روايته *دافيد كوبرفيلد* (يصف كافكا الفصل الأول من *أمريكا* بـ"محض تقليد" لديكنز)؛ فهو يستمد منها الموضوعات المحسوسة (ويُعَدِّدُها: "قصة الشمسية، الأشغال الشاقة، البيوت القذرة، المحبوبة في بيت ريفي")، ويستوحي الشخصيات (كارل هو تقليد ساخر عذب لدافيد كوبرفيلد)، وخاصة الجو الذي تسبح فيه روايات ديكنز: العاطفية، التمييز الساذج بين الصالحين والطالحين. إذا كان أدورنو يتكلم عن موسيقى سترافنسكي باعتبارها "موسيقى مصنوعة حسب الموسيقى"، فإن *أمريكا* كافكا هي "أدب مصنوع حسب الأدب"، لا بل هي ضمن هذا النوع مبدع كلاسيكي، إن لم يكن مبدعًا مؤسِّسًا.

الصفحة الأولى من الرواية: في ميناء نيويورك، انتبه كارل وهو في طريقه للخروج من السفينة إلى أنه نسي شمسيته في المقصورة. ولكي يتمكن من الذهاب للبحث عنها، وبسذاجة لا تكاد تصدق، يعهد بحقيبته (حقيبة ثقيلة وضع فيها كل ما يملكه) لإنسانٍ مجهول: بالطبع سيفقد الحقيبة والشمسية. منذ السطور الأولى، يولِّدُ

روح التقليد الساخر اللعبي عالمًا خياليًا لا شيء فيه ممكن تمامًا وكل شيء فيه ساخر بعض السخرية.

إن قصر كافكا الذي لا يوجد على أية خريطة في العالم ليس أكثر لا واقعية من هذه الأمريكا المصممة على الصورة المكرَّرَة للحضارة الجديدة للعملقة وللآلة. في بيت عمه عضو مجلس الشيوخ، يجد كارل مكتبًا هو آلة معقدة بصورة عجيبة، مع مائة من التربيعات الخاضعة لأوامر مائة من الأزرار، شيءٌ هو في آن واحد عملي وغير مفيد على الإطلاق، في آن واحد معجزة تقنية ولامعنى. أحصيتُ في هذه الرواية عشرة من هذه الآلات العجيبة، المسلية وغير المعقولة، منذ مكتب العم، والفيلا المتاهية في الريف، والفندق الغربي (معمار معقد بصورة وحشية، وتنظيم بيروقراطي بصورة شيطانية)، وحتى مسرح أوكلاهوما، وهو الآخر إدارة فسيحة عسيرة على الإدراك. وهكذا، بواسطة لعبة التقليد الساخر (اللعبة مع الصور المكرَّرَة) تناول كافكا للمرة الأولى ثيمته الأكبر، ثيمة التنظيم الاجتماعي المتاهي؛ حيث يضيع الإنسان ويسير نحو هلاكه. (من وجهة نظر تكوينية: في الآلية الساخرة لمكتب العم إنما توجد الإدارة الرهيبة للقصر). استطاع كافكا أن يقبض على هذه الثيمة الخطيرة لا عن طريق الرواية الواقعية، القائمة على دراسة المجتمع على طريقة زولا، بل بالضبط عن هذا الطريق المرح ظاهريًا لـ"أدب مصنوع حسب الأدب" الذي منح لمخيلته كل الحرية الضرورية (حرية المبالغة، التضخيم، عدم الإمكان، حرية الابتكار اللعبي).

جفاف القلب المستور
وراء الأسلوب الفائض بالعواطف

نجد في *أمريكا* كثيرًا من الإشارات العاطفيه المفرطة بصورة لا يمكن تفسيرها. نهاية الفصل الأول: كارل وقد استعد للذهاب مع عمه، والأنباري يبقى مهجورًا في مقصورة قائد السفينة. آنئذٍ (أشير إلى الكلمات الجوهرية) "يذهب كارل

للقاء الأنباري، يخرج اليد اليمنى التي تركها الرجل مغروزة في حزامه، *وامسك بها بينما يلعب بيده* [...] وكان كارل *يجعل أصابعه تذهب وتجيء بين أصابع الأنباري الذي كان ينظر من جميع الجهات، وعيناه تبرقان، كما لو أنه يعيش سعادة غامرة لكن أحدا لا يستطيع أن يأخذها عليه*[...]". *وطفق كارل في البكاء خافضًا يد الأنباري*، كان يأخذ هذه اليد المتشققة وشبه الخالية من الحياة، *ويضغطها على* وجنتيه ككنز يتوجب عليه التخلي عنه، لكن العم عضو مجلس الشيوخ كان إلى جانبه، *ورغم أنه لم يكن يرغمه إلا مع أكبر قدر من العذوبة*، فقد كان يجره بعيدًا عن المكان...".

مثل آخر: في نهاية الأمسية في فيللا بولوندر، يشرح كارل بصورة مطولة لماذا يريد العودة إلى بيت عمه. "خلال خطاب كارل الطويل، كان السيد بولوندر قد استمع بانتباه، *وكان* غالبًا، وخاصة حين يشارُ إلى العم، *يشدّ كارل إليه*..." .

· ليست العلامات العاطفية للشخصيات مبالغًا بها فحسب، بل هي غير لائقة. يعرف كارل الأنباري منذ ما يقرب من الساعة، ولم يكن يملك أي سبب للتعلق به بحماس. وإذا انتهينا إلى الاعتقاد بأن الشاب قد رقّ بسذاجة بسبب وعد صداقة رجولية، فإننا نبقى في دهشة لا سيما وأنه يستسلم بعد ثانية لأن يُجَرّ بعيدًا عن صديقه الجديد بسهولة شديدة، دون أية مقاومة.

يعرف بولوندر تمامًا خلال مشهد المساء أن العمّ طرد كارل من بيته، ولذلك فهو يشدّه بحنان إلى صدره. ومع ذلك، ففي اللحظة التي يقرأ فيها في حضوره رسالة العم، ويعلم بمصيره المؤلم، لم يعد بولوندر يظهر له أية محبة ولا يؤدي له أية مساعدة.

نجد أنفسنا في *أمريكا* كافكا في عالم من العواطف غير اللائقة، أو سيئة الوضع، أو مبالغ فيها، أوغير مفهومة أو على العكس غائبة بصورة غريبة. يصف كافكا في يومياته روايات ديكنز بكلمات: "جفاف القلب المستور وراء الأسلوب

الفائض بالعواطف"؛ ذلك هو في الحقيقة معنى مسرح العواطف هذا المعلن جهارًا والمنسيّ فورًا، والذي هو هذه الرواية لكافكا. هذا "النقد للعاطفية" (نقد ضمني، تقليد هزلي، مضحك، غير عدواني أبدًا) يستهدف لا ديكنز فحسب بل الرومانتيكية عامة، إنه يستهدف ورثتها، من معاصري كافكا، ولا سيما التعبيريين، وعبادتهم للهستيريا وللجنون، إنه يستهدف كنيسة القلب المقدسة برمتها، ومرة أخرى، يُقرِّبُ الواحدَ من الآخر وهذيْن الفنانيْن المختلفيْن في الظاهر، واللذيْن هما كافكا وسترافنسكي.

صبي صغير في حالة ذهول

بالطبع، لا يسعنا القول إن الموسيقى (كل الموسيقى) عاجزة عن التعبير عن العواطف؛ فموسيقى حقبة الرومانتيكية تعبيرية بصورة أصيلة وشرعية؛ ولكن حتى بمناسبة هذه الموسيقى من الممكن القول: لا علاقة *لقيمتها* أبدًا بكثافة العواطف التي تستثيرها؛ لأن الموسيقى قادرة على إيقاظ العواطف بقوة دون أيّ *فنّ* موسيقي. أتذكر طفولتي: كنت مستسلما وأنا جالس إلى البيانو للتقسيمات الحماسية التي كان يكفيني لأدائها تساوق من مقام دو مينور ودرجة ما تحت الثابت فا مينور، يؤدّيان بصورة صدّاحة بلا نهاية. فالتساوقان والموضوع اللحني المكرران باستمرار جعلاني أعيش بتأثر عميق لم تقدمه لي أية موسيقى لشوبان أو لبيتهوفن من قبل. (ذات مرة، هرع أبي، وقد كان موسيقيًا، وهو في حالة غضب شديد – لم أره أبدًا غاضبًا لا من قبل ولا من بعد– إلى غرفتي، وانتشلني من فوق مقعد البيانو، وحملني إلى غرفة الطعام ليضعني بقرف يكاد يسيطر عليه تحت المائدة).

ما كنت أعيشه آنئذ، خلال تقسيماتي كان ذهولاً. ما هذا الذهول؟ الصبي ضاربًا أصابع البيانو يشعر بحماس (حزن، فرح)، ويرقى التأثر إلى درجة من الكثافة بحيث يصير لا يُطاق: يهرب الصبي إلى حالة من العمى ومن الصمم ينسى فيها كل شيء، بل وينسى نفسه.

يعني الذهول أن يكون المرء "خارج ذاته"، كما يقول أصل الكلمة بالإغريقية: فعل الخروج من وضعه (*stasis*). لا يعني كون المرء "خارج ذاته" أننا خارج اللحظة الحاضرة على طريقة الحالم الذي يفرّ نحو الماضي أو نحو المستقبل، بل العكس تمامًا: الذهول هو التماهي المطلق مع اللحظة الحاضرة، النسيان التام للماضي وللمستقبل. ولو محونا المستقبل، وكذلك الماضي، لوجدت البرهة الحاضرة في فضاء فارغ، خارج الحياة وتتاليها، خارج الزمن وباستقلال عنه (ولهذا من الممكن مقارنتها بالأبدية التي هي الأخرى نفيٌ للزمن).

من الممكن رؤية الصورة السمعية للتأثر في اللحن الرومانتيكي لأغنية شعبية ألمانية؛ فطولها يبدو وكأنه يريد إطالة التأثر، وتطويره، وجعله يمتّعُ ببطء. وفي المقابل، لا يستطيع الذهول الانعكاس في لحن ما؛ لأن الذاكرة لا تقدر وقد خنقها الذهول الإبقاءَ سوية على نغمات جملة لحنية ما مهما كان طولها قليلاً، الصورة السمعية للذهول هي الصرخة (أو: موضوع قصير لحني يقلد الصرخة).

المثلُ الكلاسيكي للذهول، هو لحظة ذروة النشوة الجنسية. لننتقل إلى الزمن الذي لم تكن فيه النساء تعرف فوائد حبوب منع الحمل. كان غالبًا ما يحصل أن العاشق في لحظة الاستمتاع ينسى الخروج في الوقت المناسب من جسد عشيقته جاعلاً منها أمًّا، حتى وإن كان قبل عدة ثوانٍ قد قرر بحزم أن يكون شديد الحذر؛ فبرهة الذهول جعلته ينسى قراره (ماضيه المباشر) ومصالحه (مستقبله).

تبدو لحظة الذهول وقد وضعت على الميزان أثقلَ إذن من الطفل غير المرغوب فيه، وبما أن الطفل غير المرغوب فيه سيملأ على وجه الاحتمال بحضوره غير المرغوب فيه حياة العاشق، فمن الممكن القول إن لحظة الذهول كانت أثقل من حياة بأكملها. فحياة العاشق وجدت نفسها في مواجهة برهة الذهول في نفس حالة الدونية تقريبًا الذي يوجد فيه التناهي في مواجهة الأبدية. يرغب الإنسان الأبدية، لكنه لا يمكنه أن يمتلك إلا البديل: لحظة الذهول.

أتذكر ذات يوم من شبابي: كنت مع صديق في سيارته، كان الناس أمامنا يجتازون الشارع. تعرفت واحدًا لم أكن أحبه وبيّنته لصديقي: "ادهسه!" كانت بالطبع مجرد مزحة لفظية، لكن صديقي كان في حالة عجيبة من المرح فزاد من سرعته. فزع الرجل، وتزحلق، وسقط أرضًا. لم يجرح الرجل، لكن الناس اجتمعوا من حولنا وأرادوا (وأنا أفهمهم) سحلنا. لم يكن صديقي مع ذلك يمتلك قلب مجرم، لكن كلماتي دفعته إلى ذهول وجيز (وبالمناسبة، من أكثر الأشياء غرابة ذهول المزحة).

اعتدنا على ربط مفهوم الذهول باللحظات الصوفية الكبرى، لكن هناك الذهول اليومي، العادي، السوقيّ: ذهول الغضب، ذهول السرعة في قيادة السيارة، ذهول الصمم بالضوضاء، الذهول في ملاعب كرة القدم. الحياة، هي جهد ثقيل متواصل لكي لا ينسى المرء نفسه، لكي يكون المرء حاضرًا بصلابة في نفسه، في وضعه *stasis*. يكفي المرء الخروج لحظة قصيرة عن نفسه كي يمسّ مجال الموت.

السعادة والذهول

أتساءل إذا كان آدورنو قد شعر بأقل لذة لدى سماعه موسيقى سترافنسكي، لذة؟ لا تعرف موسيقى سترافنسكي في نظره، إلا لذة واحدة: "لذة الحرمان الفاسدة"؛ لأنها لا تفعل سوى أن "تحرم" نفسها من كل شيء: من التعبيرية، من الصوتية الجوقية، من تقنية التطوير، وبإلقائها "نظرة شريرة" عليها، فإنها تفسد الأشكال القديمة، وباعتبارها "مكشرة" فهي ليست قادرة على الابتكار، إنها "تتهكم" فقط، "ترسم صورًا هزلية"، "تقلد بسخرية". إنها ليست إلا "نفيًا" لا لموسيقى القرن التاسع عشر فحسب، بل للموسيقى بالمعنى المباشر للكلمة ("إن موسيقى سترافنسكي هي موسيقى طردت منها الموسيقى"، كما يقول آدورنو).

عجيب، عجيب. والسعادة التي تشع من هذه الموسيقى!

أتذكر معرض بيكاسو في براج في منتصف الستينيات. كان فيه لوحة بقيت في ذاكرتي. رجل وامرأة يأكلان البطيخ: المرأة جالسة، والرجل مستلقٍ على الأرض، ساقاه مرفوعتان إلى أعلى في حركة فرح لا حدّ له، كل ذلك مرسوم باستهتار ممتع حملني على التفكير بأن الرسام قد شعر وهو يرسم اللوحة بالفرحة التي شعر بها الرجل مرفوع الساقين.

سعادة الرسام وهو يرسم الرجل الذي يرفع ساقيه سعادة منشطرة. إنها السعادة تأمّل السعادة (مع الابتسامة)، لكن هذه الابتسامة هي ما يهمني؛ فالرسام يلمح في سعادة الرجل رافعًا ساقيه إلى أعلى نقطة رائعة من الهزل ويستمتع بذلك. وتوقظ ابتسامته في نفسه خيالاً مرحًا غير مسؤول، غير مسؤول بقدر ما هي حركة الرجل الذي يرفع الساقين إلى أعلى. إن السعادة التي أتحدث عنها تحمل إذن علامة المزاح، وهذا ما يميزها عن سعادة حقب الفنّ الأخرى، عن السعادة الرومانتيكية لتريستان الفاجنري، مثلاً، أو عن السعادة المثالية لفيلمون أو لبوسيس. (أبسبب افتقارٍ حتمي إلى روح المزاح، لم يكن آدورنو حساسًا لموسيقى سترافنسكي؟).

كتب بيتهوفن "نشيد الفرح"، لكن هذا الفرح البيتهوفني احتفال يرغم على الوقوف وقفة احترام عسكرية. إن الروندو والرقصات الثلاثية في السمفونيات الكلاسيكية هي، إن شئنا، دعوة للرقص، لكن السعادة التي أتحدث عنها، والتي أتعلق بها لا تريد أن تعلن عن نفسها بالحركة الجماعية لرقصة ما. ولهذا لا تحمل لي أية رقصة بولكا السعادة فيما عدا ***سيركوس بولكا*** لسترافنسكي، التي لم تكتب لكي تُرقص بل لكي تُسمع، بينما الساقان مرفوعتان إلى أعلى. هناك مبدعات في الفن الحديث اكتشفت سعادة لا تقلد للكائن، سعادة تتجلى باللامسؤولية المرحة للخيال، بلذة الابتكار، والمفاجأة، بل وإحداث صدمة بابتكار ما. من الممكن وضع قائمة من المبدعات الفنية المشبعة بهذه السعادة: إلى جانب سترافنسكي (***بتروشكا***، ***أعراس***، ***الثعلب***، ***كابريشيو للبيانو والأوركسترا***، ***كونشرتو للكمان***، ...إلخ.) كلٌ

مبدعات ميرو[٨]، لوحات بول كليه[٩]، دوفي[١٠]، دوبوفيه[١١]، بعض نثريات أبولينير، ياناتشيك في شيخوخته (*إيقاعات طفولية، سداسية للآلات الهوائية*، أوبرا *الثعلبة المحنكة*)، بعض مؤلفات ميلو[١٢]، وبولانك[١٣]؛ فأوبراه الضاحكة *ثديا تيريزيا*، حسب أبولينير، المكتوبة في الأيام الأخيرة من الحرب، أدينت من قبل أولئك الذين كانوا يجدون أنّ من المعيب الاحتفال بالتحرير مع النكات. والحقيقة، أنّ حقبة السعادة (تلك السعادة النادرة التي تشعها روح النكتة) كانت قد انتهت، بعد الحرب العالمية الثانية، وحدهما المعلمان العجوزان، ماتيس وبيكاسو، عرفا الاستمرار في الاحتفاظ بها على عكس روح العصر في فنهما.

في هذا التعداد لمبدعات السعادة الكبرى، لا أستطيع أن أنسى موسيقى الجاز. كل مؤلفات الجاز تقوم على تنويعات ذات عدد محدود نسبيًا من الألحان. وهكذا، من الممكن أن نلمح في كل موسيقى الجاز ابتسامة اندست بين اللحن الأصلي وإعداده. وشأن سترافنسكي، كان سادة الجاز الكبار يحبون فن *التكييف اللعبي*، ويؤلفون نسختهم لا من الألحان القديمة الزنجية، بل كذلك من باخ وموزار وشوبان، كان إلينجتون يصنع تكييفاته من تشايكوفسكي وجريج، وقد ألّفَ، من أجل قطعته *Uwis Suite*، تنويعًا من بولكا قروية تذكر بروحها بـــ *بتروشكا*. ليست الابتسامة حاضرة فحسب بطريقة غير مرئية في الفضاء الذي يفصل إلينجتون عن "لوحتـــ"ــه لجريج، بل إنها مرئية تمامًا على وجوه الموسيقيين في ديكسيلاند القديمة: حين تأتي لحظة عزفه المنفرد (وهو عزف مرتجل في جزء منه، أي يأتي على الدوام بالمفاجآت)، يتقدم الموسيقيُّ قليلاً لكي يتخلى بعد ذلك عن مكانه لموسيقيٍّ آخر، ويستسلم هو نفسه للذة الإصغاء (إلى لذة مفاجآت أخرى).

---

(٨) خوان ميرو: رسام ونحات وخزاف إسباني ولد في برشلونة عام ١٨٩٣.
(٩) رسام ومنظر للفن الألماني (١٨٧٩ - ١٩٤٠).
(١٠) رسام فرنسي (١٨٧٧ - ١٩٥٣).
(١١) رسام ونحات ومنظر فرنسي (١٩٠١ - ١٩٨٥).
(١٢) داريوس ميلو: مؤلف موسيقي فرنسي (١٨٩٢ - ١٩٧٤).
(١٣) مؤلف موسيقي فرنسي (١٨٩٩ - ١٩٦٣).

في حفلات الجاز يصفق الناس. يعني التصفيق: لقد أصغيت إليك بانتباه، والآن أعبر لك عن تقديري. أما موسيقى الروك فقد غيرت الوضع. ظاهرة مهمة: في حفلات الروك لا يصفق الجمهور. وسيكون التصفيق وفسْحُ المجالِ بذلك لرؤية المسافة النقدية بين مَنْ يعزف ومَنْ يستمع شبهَ انتهاك للمحرمات؛ لسنا هنا للحكم وللتقدير بل للاستسلام للموسيقى، للصراخ مع الموسيقيين، للاختلاط معهم؛ هنا يُبْحَث عن التماهي، لا عن اللذة، عن فيض الحنان لا عن السعادة. هنا نذهل؛ فالإيقاع يضرب بقوة شديدة وبانتظام، والثيمات اللحنية قصيرة وتتكرر بلا توقف، لا وجود لتضاد حركي، كل شيء قوي، والغناء يفضل المستويات الأشد حدة ويشبه الصياح. هنا، لسنا في مراقص صغيرة حيث تحتجز الموسيقى الأزواج في حميميتهم، نحن هنا في قاعات كبرى، في ملاعب، مرصوصين واحدنا إلى الآخر، وإذا رقصنا فليس هناك أزواج: كلٌ يقوم بحركاته وحده ومع الجميع في آن واحد. تُحَوِّلُ الموسيقى الأفراد إلى جسم جماعي: الحديث هنا عن الفردانية وعن المتعية ليس إلا واحدًا من ضروب الخداع الذاتية لحقبتنا التي تريد أن ترى نفسها (كما تريد من ثم الحقب كلها) مختلفة عما هي عليه.

جمال الشر الفاضح

إن ما يغضبني لدى آدورنو هو منهج انقطاع التيار الذي يربط بسهولة رهيبة مبدعات الفن إلى قضايا، أو إلى نتائج أو إلى دلالات سياسية (سوسيولوجية)، وتقود التأملات ذات الفروق الدقيقة بشدة على هذا النحو (فالمعارف الموسيقية لآدورنو تثير الإعجاب) إلى استنتاجات شديدة الفقر. والحقيقة أننا، نظرًا لأن الاتجاهات السياسية لحقبة ما قابلة للتقليص على الدوام إلى اتجاهين متعارضين، إنما ننتهي حتمًا إلى تصنيف مبدعات الفن إما من جهة التقدم أو من جهة الرجعية، ولأن الرجعية هي الشر، فإن بوسع المحكمة أن تفتتح قضاياها.

تتويج الربيع: باليه تنتهي بالتضحية بفتاة يجب أن تموت لكي ينبعث الربيع. آدورنو: سترافنسكي يقف إلى جانب الوحشية؛ "فموسيقاه لا تتماهى في الضحية، بل في السلطة الهدامة"؛ (أتساءل: لماذا فِعل "يتماهى"؟ كيف عرف آدورنو إذا كان سترافنسكي "يتماهى" أم لا؟ لم لا يقول "رَسَمَ"، "رَسَمَ لوحة"، صوَّر"، "مثَّل"؟ الجواب: لأن *التماهي* مع الشر هو وحده المذنب ويستطيع تسويغ إقامة دعوى).

أكره على الدوام بعمق وبعنف أولئك الذين يريدون أن يجدوا في مبدع فني *موقفا* (سياسيًا، فلسفيًا، دينيًا، ...إلخ)، بدلاً من البحث فيه عن *قصد المعرفة*، والفهم، وإدراك هذا الجانب أو ذاك من الواقع. لم تعرف الموسيقى قبل سترافنسكي على الإطلاق أن تعطي صورة كبرى عن الشعائر الوحشية. لم نكن نعرف تخيُّلها موسيقيًا. وهو ما يعني: أننا لا نعرف تخيُّلَ *جمال* الوحشية؛ فبدون جمالها، تبقى هذه الوحشية غير مفهومة. (أشدِّد: لمعرفة هذه الظاهرة أو تلك معرفة تامة يجب فهم جمالها، الحقيقي أو الممكن). والقول إن شعيرة دموية تملك جمالاً ما، هي ذي الفضيحة غير المحتملة وغير المقبولة. ومع ذلك، فبدون فهم هذه الفضيحة، وبدون المضيِّ إلى نهاية هذه الفضيحة، لا يمكننا فهم شيء مهمٍّ عن الإنسان. يعطي سترافنسكي للشعيرة الوحشية صورة موسيقية قوية، مقنعة، لكنها لا تكذب: لنستمع المقطع الأخير من *تتويج الربيع*، رقصة التضحية: الخوف غير مخفيّ. إنه هنا. ألأنه مُوضَّحٌ فحسب؟ ألأنه غير مدان؟ ولكن إذا ما أدين، أي إذا ما حُرِمَ من جماله، وقدم في بشاعته، فسيكون ذلك خداعًا، وتبسيطًا، و"دعاية". *فلأنه* جميل يبدو قتل الفتاة شديد الرهبة.

وكما أنه صنع صورة عن القداس، وصورة عن العيد الجوال (بتروشكا)، صنع سترافنسكي هنا صورة للذهول الوحشي. وذلك مُهمٌّ لا سيما وأنه أعلن دائمًا عن نفسه وبصراحة أنه من أنصار المبدأ الأبولوني، ومن خصوم المبدأ الديونيزيوسي: إن *تتويج الربيع* (ولا سيما رقصاتها الشعائرية) هي الصورة الأبولونية للذهول الديونزيوسي: في هذه اللوحة، تتحول العناصر الذهولية

(الضرب العدواني للإيقاع، بعض الثيمات اللحنية شديدة القصر، المكررة مرات عديدة، من دون أيّ تطوير وتشبه الصرخات) إلى فن عظيم مرهف (مثلاً، يصير الإيقاع على الرغم من عدوانيته من التعقيد في التناوب السريع للوحدات الزمنية المختلفة بحيث يخلق زمنًا مصطنعًا، لا واقعيًا، منمنمًا تمامًا)، سوى أن الجمال الأبولوني لهذه اللوحة عن الوحشية لا يحجب الفظاعة؛ إنه يجعلنا نرى أنه لا يوجد في أعمق أعماق الذهول إلا قسوة الإيقاع، والضربات الصارمة للإيقاع، ومنتهى اللاحساسية، والموت.

حساب الهجرة

حياة مهاجر، هي ذي مسألة حسابية: عاش جوزيف كونراد كورزنيوفسكي (المشهور باسم جوزيف كونراد) سبعة عشر عامًا في بولونيا (وربما في روسيا مع أسرته المطرودة)، وباقي حياته، خمسين عامًا، في إنجلترا (أو على القوارب الإنجليزية). وقد استطاع على هذا النحو أن يتبنى الإنجليزية لغة له ككاتب، وكذلك الموضوعات الإنجليزية. وحدها حساسيته المعادية للروس (آه، يا لجيد المسكين، غير القادر على فهم النفور الغامض لكونراد من دستويفسكي!) حافظت على آثار بولونيته.

عاش بوهوسلاف مارتينو حتى بلغ اثنين وثلاثين عامًا من حياته في بوهيميا، ثم، خلال ستة وثلاثين عامًا في فرنسا وفي سويسرا وفي أمريكا ثم من جديد في سويسرا. كان الحنين لوطنه القديم ينعكس على الدوام في مبدعه، وكان يعتبر نفسه على الدوام مؤلفًا موسيقيًا تشيكيًا. ومع ذلك، فبعد الحرب وبناء على أمنيته الواضحة دفن في سويسرا. في عام ١٩٧٩، أي بعد عشرين عامًا على وفاته، نُقلت جثته إلى مسقط رأسه.

عاش جومبروفيتش خمسة وثلاثين عامًا في بولونيا، وثلاثة وعشرين عامًا في الأرجنتين، وستة أعوام في فرنسا. ومع ذلك، لم يكن يستطيع كتابة كتبه إلا

بالبولونيةَ كما أنَّ شخصيات رواياته بولونية. في عام ١٩٦٤، بينما كان يقيم في برلين، دعي إلى بولونيا. تردد، وفي النهاية، رفض. ودفن جسده في فانس Vence .

عاش فلاديمير نابوكوف عشرين عامًا في روسيا، وعشرين عامًا في أوروبا (في إنجلترا، وفي ألمانيا، وفي فرنسا)، وعشرين عامًا في أمريكا، وستة عشر عامًا في سويسرا. تبنى اللغة الإنجليزية لغة له ككاتب، وأقل منها الموضوعات الأمريكية، يوجد في رواياته كثير من الشخصيات الروسية. ومع ذلك، فقد كان يعتبر نفسه بلا غموض وبإلحاح، مواطنًا وكاتبًا أمريكيًا. أما جسده فيرقد في مونترو بسويسرا.

عاش كازيميرش برانديس في بولونيا خمسة وستين عامًا، واستقر في باريس منذ انقلاب جاروزلسكي في عام ١٩٨١. لم يكتب إلا بالبولونية، وعن موضوعات بولونية، ومع ذلك، وحتى ولو لم يعد هناك بعد عام ١٩٨٩ أيُّ سبب سياسي للبقاء في الخارج، فإنه لن يعود ليعيش في بولونيا (وهو ما يمنحني السعادة في رؤيته من وقت إلى آخر).

هذه النظرة العابرة تكشف أولاً المشكلة الفنية للمهاجر؛ فالكتل المتساوية كميًا من الحياة لا تملك الوزن نفسه إن كانت تخصُّ عمر الشباب أو عمر النضج. إذا كان سن النضج أهمّ وأغنى، سواء بالنسبة إلى الحياة أو إلى الفعالية المبدعة، فإن الأنا الأعلى، والذاكرة، واللغة وركن الإبداع يتشكل باكرًا جدًّا؛ لن يطرح ذلك بالنسبة إلى الطبيب أي مشكلة، ولكن بالنسبة إلى الروائي، وإلى المؤلف الموسيقي، فإن الابتعاد عن المكان الذي ترتبط به مخيلته، ووساوسه، وبالتالي موضوعاته الأساسية، يمكن أن يسبب له ضربًا من التمزق. وعليه أن يستنفر كل قواه، وكل حنكته كفنان ليحول أضرار هذا الوضع إلى مؤهلات نجاح.

الهجرة صعبة أيضًا من وجهة نظر شخصية محضة: نفكر على الدوام بألم الحنين، لكن ما هو أسوأ، هو ألم الاغتراب aliénation؛ والكلمة الألمانية *die Entfremdung* تعبِّرُ بصورة أفضل عما أريد تسميته: العملية التي يصير خلالها ما كان قريبًا منًا وغريبًا. لا نعاني الاغتراب إزاء بلد الهجرة: هنا، العملية معكوسة: فما كان أجنبيًا صار، بالتدريج، مألوفًا وغاليًا. إن الغربة في صورتها الجارحة، المدهشة، لا تتجلى في امرأة مجهولة تغازلها، بل في امرأة كانت قديمًا امرأتنا. وحدها العودة إلى مسقط الرأس بعد غياب طويل تستطيع أن تكشف الغرابة الجوهرية للعالم وللوجود.

أفكر غالبًا بجومبروفيتش في برلين. برفضه رؤية بولونيا ثانية. أهو حذر من النظام الشيوعي الذي كان يسود آنئذ؟ لا أعتقد ذلك؛ فالشيوعية البولونية كانت تتحلل أصلاً، وكان أهل الثقافة يؤلفون جميعهم تقريبًا جزءًا من المعارضة، وكان بوسعهم تحويل زيارة جومبروفيتش إلى انتصار. إن الأسباب الحقيقية لرفضه لا يمكن أن تكون إلا وجودية، وغير قابلة للتبليغ؛ غير قابلة للتبليغ لأنها مفرطة الحميمية، غير قابلة للتبليغ أيضًا؛ لأنها جارحة جدًّا بالنسبة للآخرين. هناك أشياء لا يمكن إلا السكوت عنها.

بيت سترافنسكي

تنقسم حياة سترافنسكي إلى ثلاثة أجزاء ذات طول شبه متساوٍ: روسيا: سبعة وعشرون عامًا، فرنسا وسويسرا الناطقة بالفرنسية: تسعة وعشرون عامًا، أمريكا: اثنان وثلاثون عامًا.

مرّ وداع روسيا بعدة أطوار: عاش سترافنسكي في فرنسا أولاً (اعتبارًا من ١٩١٠) كما لو أنه في رحلة دراسية طويلة. وهذه السنوات هي الأكثر روسية في إبداعه: *بتروشكا*، *زفيزدوليكي* (بناءً على شعر الشاعر الروسي بالمون)، *تتويج الربيع*، *بريبأوتكي*، وبداية *الأعراس*. ثم جاءت الحرب، وصارت الاتصالات مع

روسيا صعبة؛ ومع ذلك، بقي على الدوام مؤلفًا موسيقيًا روسيًا مع *ثعلب* و *حكاية الجندي*، المستوحاتين من الشعر الشعبي لوطنه؛ ولم يفهم أن بلد مولده قد ضاع بالنسبة له ربما إلى الأبد إلا بعد الثورة فقط: لقد بدأت الهجرة الحقيقية.

الهجرة: إقامة إجبارية في بلد أجنبي بالنسبة لمن يعتبر بلد مسقط رأسه وطنه الوحيد، لكن الهجرة تستمر وإخلاص جديد في طريقه للولادة، هو الإخلاص للبلد المُتَبَنّى؛ آنئذ يحين أوان القطيعة. شيئًا فشيئًا يهجر ستراڤنسكي الموضوعات الروسية. إنه لا يزال في عام ١٩٢٢ يكتب *مافرا* (أوبرا هزلية اعتمادًا على بوشكين)، ثم في عام ١٩٢٨، *قبلة الجنية*، هذه الذكرى عن تشايكوفسكي ثم، لن يعود إليها أبدًا إلا فيما عدا بعض الاستثناءات الهامشية. وعندما مات في عام ١٩٧١، رفضت زوجته فيرا مطيعة بذلك إرادته اقتراح الحكومة السوفييتية دفنه في روسيا وعملت على نقله إلى مقبرة فينيسيا.

كان سترافنسكي يحمل في نفسه دون أي شك جرح هجرته ككل الآخرين؛ وكان تطوره الفني سيأخذ دون أي شك، دربًا مختلفًا لو استطاع البقاء حيث ولد. والحقيقة أن رحلته عبر تاريخ الموسيقى تتصادف تقريبًا مع اللحظة التي كان بلد مولده يكف فيها عن الوجود بالنسبة له؛ ولما فهم أن أيَّ بلد آخر لا يمكن أن يحلَّ محله، فقد وجد وطنه الوحيد في الموسيقى؛ ليس ذلك من جانبي الثقافة جميلة شاعرية، وإنما أفكر بذلك بصورة محسوسة بأكبر قدر ممكن: كان وطنه الوحيد، بيته الوحيد، هو الموسيقى، كلُّ موسيقى كلِّ الموسيقيين، تاريخ الموسيقى؛ فيها قرر الاستقرار، والتجذر، والسكن؛ فيها انتهى إلى العثور على مواطنيه الوحيدين، أقربائه الوحيدين، جيرانه الوحيدين، من بيروتين إلى فيبرن؛ معهم إنما بدأ محادثة لم تتوقف إلا مع موته.

لقد فعل كل شيء لكي يشعر فيها أنه في بيته: لقد توقف في غرف هذا البيت كلها، ولمس كل الأركان، وقبّلَ كل الأثاث؛ انتقل من موسيقى الفولكلور القديم على طريقة بيرجوليز الذي زوّده بـ *بيللوسينللا* (١٩١٩)، إلى سادة الباروك

الآخرين الذين لولاهم لكانت موسيقى الباليه ***أبولون موزاجيت*** مستحيلة التفكير، وإلى تشايكوفسكي الذي كيّف ألحانه في ***قبلة الجنية*** (١٩٢٨)، وإلى باخ الذي رعى مؤلفه ***كونشرتو للبيانو والآلات الهوائية*** (١٩٢٤) وكونشرتو الكمان (١٩٣١) الذي أعاد كتابة قطعته *Choral Variationen über Vom Himmel Hoch* (١٩٥٦)، وإلى الجاز الذي احتفل به بـ *Rag-time pour onze instruments* (١٩١٨)، في *Piano-rag music* (١٩١٩)، في *Preludium pour Jazz Ensemble* (١٩٣٧) وفي *Ebony Concerto* (١٩٤٥)، وإلى بيروتين وإلى آخرين من البوليفونيين الذين ألهموا ***سمفونية المزامير*** (١٩٣٠) ولا سيما ***القداس*** (١٩٤٨) الرائع، وإلى مونتفردي الذي درسه في عام ١٩٥٧، وإلى جيسوالدو الذي كيف موسيقيًا له في عام ١٩٥٩ ***الغزليات***، وإلى هوجو وولف الذي نسق له أغنيتين (١٩٦٨) وإلى نظام الاثني عشر صوتًا الذي وقف إزاءه في البداية موقف المتردد لكنه تعرّف فيه أيضًا في النهاية بعد موت شوينبرج (١٩٥١) إحدى غرف بيته.

إن ثاليبه، المدافعين عن الموسيقى المتصورة باعتبارها تعبيرًا عن العواطف، الذين كانوا يسخطون من الرصانة غير المحتملة لـ"نشاطه العاطفي" ويتهمونه بـ"فقر القلب"، لم يكن لديهم قَدْرٌ كافٍ من القلب ليفهموا أي جرح عاطفي يوجد وراء تشرده عبر تاريخ الموسيقى.

لكنه لا وجود هنا لأيّ مفاجأة: ليس هناك أي شخص أكثر لاحساسية من الناس العاطفيين. تذكروا: "جفاف القلب المستور وراء الأسلوب الفائض بالعواطف".

الجزء الرابع

جملة

استشهدت في "الظلّ المُخصي للقديس جارتا"، بجملة لكافكا، جملة من الجمل التي تبدو لي فيها كل جدة شعره الروائي مكثفة: جملة الفصل الثالث من *القصر* التي يصف فيها كافكا جماع ك. وفريدا. ولقد فضلت لبيان خصوصية جمال فنّ كافكا بصورة دقيقة، أن أرتجل شخصيًا ترجمة مخلصة بأكبر قدر ممكن بدلاً من استخدام الترجمات الموجودة. إن الاختلافات بين جملة لكافكا وانعكاساتها في مرآة الترجمات قادتني بعد ذلك إلى عدة تأملات هي التالية:

ترجمات

لنقم باستعراض الترجمات. الأولى هي ترجمة فيالات عام ١٩٣٨:

"ساعات مضت هنا، ساعات من الأنفاس المختلطة، من ضربات القلب المشتركة، ساعات لم يكف ك. خلالها عن معاناة الانطباع أنه كان يتيه، أنه قد استغرق بعيدًا إلى حدٍّ لم يسبق لأحد من قبله أن سار أكثر منه؛ في بلد غريب، في بلد لم يكن في هوائه نفسه شيئًا من عناصر هواء مسقط الرأس، حيث لابد للمرء من أن يختنق من المنفى وحيث لم يكن بوسعه أن يفعل أيّ شيء، في وسط فِتَنٍ جنونية، سوى الاستمرار في أن يسير، سوى الاستمرار في أن يتيه".

نعلم أن فيالات تصرف بحرية قليلاً إزاء كافكا؛ ولذلك أرادت منشورات جاليمار العمل على تصحيح ترجماته لنشر روايات كافكا في سلسلة البلياد عام ١٩٧٦. لكن ورثة فيالات عارضوا ذلك؛ وهكذا تم التوصل إلى حلٍّ لا سابق له: نُشِرت روايات كافكا حسب الترجمة الخاطئة لفيالات، في حين نشر كلود دافيد، ناشرها، تصحيحاته الخاصة للترجمة في نهاية الكتاب في صورة ملاحظات عديدة بشكل لا يصدق، بحيث إن القارئ مُرْغَمٌ لكي يستعيد في ذهنه ترجمة "جيدة" على أن يقلب الصفحات بصورة مستمرة لكي يقرأ الملاحظات. إنَّ جمع ترجمة فيالات مع التصحيحات في نهاية الكتاب يؤلف في الواقع ترجمة فرنسية ثانية أسمح لنفسي بالإشارة إليها لمزيد من التبسيط تحت اسم دافيد:

"ساعات مضت هنا، ساعات من الأنفاس المختلطة، من ضربات القلب الممتزجة، ساعات لم يكف ك. خلالها عن معاناة الانطباع أنه كان يضلُّ، أنه كان يستغرق أبعد من أي كائن قبله؛ كان في بلد غريب، لم يكن فيه الهواء نفسه ينطوي على شيء يشبه هواء مسقط الرأس؛ وكانت غربة هذا البلد تحمل على الاختناق ومع ذلك، فبين الفتن المجنونة، لا يمكن إلا السير بعيدًا على الدوام، والضلال على الدوام أكثر إلى الأمام."

كان لبرنار لورتولاري فضلٌ كبيرٌ في عدم رضاه جذريًا عن الترجمات الموجودة وفي قيامه بترجمة روايات كافكا. تعود ترجمته لرواية القصر إلى عام ١٩٨٤:

"وهناك مضت ساعات، ساعات من الأنفاس المختلطة، وقلبان يخفقان معًا، ساعات كان لدى ك. خلالها الشعور الثابت بأنه يضلّ، أو أنه قد تقدم مسافة بعيدة أكثر من أي إنسان على الإطلاق في بلاد غريبة، حيث لم يكن الهواء نفسه فيها يملك أي عنصر يوجد في هواء مسقط الرأس، حيث لا يمكن فيها إلا الاختناق بسبب الغربة، دون التمكن مع ذلك من فعل شيء آخر، وسط هذه الفتن الخرقاء، سوى الاستمرار والضلال أكثر".

هي ذي الآن الجملة باللغة الألمانية:

« Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzchlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte; er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nicht tum könne als weiter gehen, weiter sich verirren.»

وهو ما يعطي في ترجمة أمينة ما يلي:

"وهنا، مرت ساعات، ساعات من الأنفاس المشتركة، من ضربات القلب المشتركة، ساعات كان لدى ك. خلالها من دون توقف الانطباع أنه كان يضلُّ، أو أنه كان بعيدًا في العالم الغريب أكثر من أي كائن من قبله، في عالم غريب حيث لم يكن في هوائه نفسه أي عنصر من هواء الوطن، حيث لا بد فيه من الاختناق من الغرابة وحيث لا يمكن فيه عمل أيِّ شيء، في وسط الفتن الخرقاء، سوى الاستمرار في الذهاب، سوى الاستمرار في الضلال".

مجاز

ليست الجملة كلها إلا مجازًا طويلاً. لا شيء يتطلب من جانب المترجم دقة أكثر من ترجمة مجاز. إذ هنا إنما نمسُّ قلب الإبداع الشعري لمؤلف ما. إن الكلمة التي أخطأ فيها فيالات هي أولاً "استغرق": "اسغرق بعيدًا إلى حدٍّ". لدى كافكا، ك. لا يستغرق، إنه "كائن". فكلمة "يستغرق" تشوِّه المجاز: فهي تربطه بصورة بصرية مفرطة إلى الفعل الحقيقي (من يمارس الحب يستغرق) وتحرمه بذلك من درجته في *التجريد* (الطابع الوجودي لمجاز كافكا لا يزعم الاستحضار المادي، البصري،

لحركة الحب). يحتفظ دافيد الذي يصحح فيالات بنفس الفعل: "يستغرق". وحتى لورتولاري (الأكثر أمانة) يتلافى كلمة "كان" ويستبدلها بـــ"تقدم".

لدى كافكا، يوجد ك. ممارسًا الحب "in der Fremde"، في العالم "الغريب"؛ يكرر كافكا الكلمة مرتين وفي المرة الثالثة يستخدم كلمة مشتقة منها " die Fremdheit" (الغربة): في هواء العالم الغريب نختنق من الغربة. كل المترجمين شعروا بالضيق من هذا التكرار المثلث: ولذلك استخدم فيالات مرة واحدة فقط كلمة "غريب" وبدلاً من كلمة "غرابة" اختار كلمة أخرى: " يختنق المرء فيه من المنفى". ولكن لدى كافكا لا حديث في أي مكان عن المنفى. المنفى والغرابة مفهومان مختلفان. إن ك. وهو يمارس الحب ليس *مطرودًا* من بيت ماله، إنه ليس *مُبْعَدًا* (إنه ليس إذن مِمَّنْ يُرثى لهم)؛ إنه حيث هو بإرادته، إنه هنا لأنه جرؤ على أن يكون هنا. وكلمة "منفى" تعطي المجاز هالة الشهادة، هالة الألم، إنها تجعله عاطفيًا، تجعله ميلودراميًا[1].

المجاز بوصفه تعريفًا فنومنولوجيًا

يجب تصحيح الفكرة التي تؤكد أن كافكا لا يحب المجازات؛ لم يكن يحب المجازات *من نوع ما*، لكنه واحد من كبار مبدعي المجاز الذي أصفه *بالوجودي* أو *الفنومنولوجي*. عندما يقول فيرلين: "يشع الأمل كذرة من القش في الحظيرة"، فتلك مخيلة *غنائية* رائعة. لكنها على كل حال غير واردة في نثر كافكا. لأن ما لا يحبه كافكا على وجه التأكيد هو جعل النثر الروائي غنائيًا.

(١) لابدّ وأن القارئ قد لاحظ من خلال ترجمتنا "الترجمات" الفرنسية المختلفة لجملة كافكا عن الألمانية أننا التزمنا أكبر قدر من الدقة في وضع المقابل العربي للكلمات التي اختارها المترجمون الفرنسيون أو تلك التي اختارها كونديرا نفسه، وذلك لكي تصير المقارنة بين هذه الترجمات ممكنة باللغة العربية. كما أننا، شأننا دوما، حافظنا على الكلمات المكررة في النصّ الأصلي كما هي من دون اللجوء إلى كلمات مرادفة، كما يفعل بعض المترجمين. (المترجم)

لم يكن خيال كافكا المجازي أقل غنى من خيال فيرلين أو ريلكيه المجازي، لكنه لم يكن غنائيا، أي: كان يتحرك حصرًا بإرادة الكشف، والفهم، وإدراك معنى فعل الشخصيات، معنى المواقف التي توجد فيها.

لنتذكر مشهدًا آخر للجماع، بين السيدة هنتجن وإش، في *السائرون نيامًا* لبروخ: "هي ذي تضغط بفمها على فمه كمقدمة فم حيوان على زجاج نافذة وانتفض إش غضبًا وهو يرى أنها لكي تحجب نفسها منه كانت تحتفظ بها حبيسة وراء أسنانها المرصوصة."

إن كلمات "مقدمة فم حيوان" و"زجاج النافذة" هي هنا لا لتستحضر صورة بصرية لمشهد عن طريق المقارنة، بل لإدراك *الموقف الوجودي* لإش الذي يبقى حتى خلال العناق الغرامي منفصلاً بصورة غير مفهومة (كما لو كان بزجاج نافذة) عن عشيقته وعاجزًا عن الاستحواذ على نفسها (الحبيسة وراء أسنانها المرصوصة). موقفٌ عسيرٌ على الإدراك، أو أنه لا يدرك إلا من خلال مجاز.

في بداية الفصل الرابع من *القصر*، يوجد جماع ثان بين ك. وفريدا؛ يُعَبَّرُ عنه هو الآخر بجملة واحدة (جملة ـ مجاز) أرتجلُ بأكبر قدر ممكن من الأمانة، ترجمتها: "كانت تبحث عن شيء ما وكان يبحث عن شيء ما، مسعورَيْن، مُكشرَيْن، وكانا، ورأسُ كلٍ منهما مغروزٌ في صدر الآخر يبحثان، من دون أن ينسيهما عناقهما وجسداهما الهائجان واجبَ البحث بل يذكرانهما به، وككلاب يائسة تنبش الأرض كانا ينبشان جسديهما، ويائسان يأسًا عصيًا، كانا، لكي ينالا أيضًا آخر قدْرٍ من البهجة، يتبادلان أحيانًا تمرير اللسان بصورة واسعة على الوجه".

وكما أن الكلمات الجوهرية لمجاز الجماع الأول تمثلت في "غريب" و"غرابة"، فإن الكلمات الجوهرية هنا تتمثل في "بحث" و"نبش". لا تعبر هاتان الكلمتان عن صورة بصرية عمّا يجري، بل عن موقف وجودي فائق الوصف. عندما يترجم دافيد: "كالكلاب تغرز بيأس *براثنها* في الأرض، *كانا يغرزان*

أظافرهما في جسديهما"، فهو ليس غير أمين فحسب (لا يتكلم كافكا لا عن براثن ولا عن أظافر تتغرز)، بل ينقل المجاز من المجال الوجودي إلى مجال الوصف البصري؛ إنه يضع نفسه بذلك في جمالية أخرى غير جمالية كافكا.

(هذا الفارق الجمالي أشد وضوحًا أيضًا في المقطع الأخير من الجملة، يقول كافكا:

«[sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit über des anderen Gesicht » -

"كانا... يتبادلان أحيانًا تمرير اللسان بصورة واسعة على الوجه"؛ تتحول هذه الملاحظة الدقيقة والحيادية لدى دافيد إلى هذا المجاز التعبيري: "كانا ينبشان في وجههما بـــ *ضربات* اللسان").

غنى المفردات

لنُحْصِ أفعالَ الجملة: vergehen (مرّ ــ من جذر gehen = ذهب، مرّ)؛ haben (الملك)؛ sich verirren (ضلّ)؛ sein (كائن)؛ ersticken (خنق)؛ müssen (وجوب)؛ tun (فعل، جعل)؛ können (القدرة،الاستطاعة). إنها أشدّ الأفعال بساطة، وأكثرها ابتدائية. لكن المترجمين يميلون إلى إغناء المفردات: فبدلاً من فعل "الملك"، يقولون "عثر ثانية" أو "لم يكف عن معاناة"؛ وبدلاً من فعل "الكينونة"، يقولون "استغرق"، "تقدم"، "سار مسافة"... أشير بهذه المناسبة إلى أن كلَّ المترجمين يشعرون بالرهبة أمام كلمتيْ "الكينونة" و "الملك" ويفعلون المستحيل لاستبدالهما بكلمة يعتبرونها أقل ابتذالاً.

هذا الميل مفهوم: حسب ماذا يُقدَّرُ المترجم؟ أحَسَبَ أمانته لأسلوب المؤلف؟ هذا على وجه الدقة ما لا يملك قراء بلده إمكان الحكم عليه. لكنّ غنى المفردات

بالمقابل سيكون بصورة آليّة مرئيًا من قبل الجمهور بوصفه قيمة، بوصفه أداءً عاليًا، برهانًا على أستاذية المترجم وكفاءته.

لكن غنى المفردات في ذاته لا يمثل أي قيمة. وتتوقف سعة المفردات على القصد الجمالي الذي ينظم المبدع. فمفردات كارلوس فوينتس غنية حتى الدوار. لكن مفردات همنجواي محدودة إلى الحد الأقصى. جمال نثر فوينتس مرتبط بالغنى، وجمال نثر همنجواي مرتبط بمحدودية مفرداته.

مفردات كافكا محدودة أيضًا نسبيًا. وقد فُسِّرَ هذا التحديد غالبًا بوصفه تقشفًا من قبل كافكا. شأن لا جماليته. شأن لا مبالاته إزاء الجمال. أو شأن الضريبة المدفوعة إلى اللغة الألمانية من براج التي كانت وقد انتزعت من الوسط الشعبي تجفُّ. لم يرد أحد أن يقبل أن هذا الفرز للمفردات كان يعبر عن القصد *الجمالي* لكافكا، أنه كان واحدًا من العلامات المميزة *لجمال* نثره.

ملاحظة عامة حول مشكلة السلطة

يجب أن تكون السلطة العليا، بالنسبة للمترجم، الأسلوبَ الشخصي للمؤلف. لكن معظم المترجمين يطيعون سلطة أخرى: سلطة *الأسلوب العام* للغة "الفرنسية الجميلة" (اللغة الألمانية الجميلة، اللغة الإنجليزية الجميلة، إلخ)، لمعرفة اللغة الفرنسية (والألمانية، إلخ.) كما تعلمها في المدرسة الثانوية. يعتبر المترجم نفسه سفير هذه السلطة لدى المؤلف الأجنبي. وهذا هو الخطأ: كلُّ مؤلفٍ ذي قيمة ما *ينتهك* "الأسلوب الجميل" وفي هذا الانتهاك إنما يوجد إبداعُ (وانطلاقًا من ذلك، سببُ وجود) فنِّه. يجب أن يكون الجهد الأول للمترجم فهْم هذا الانتهاك. وليس ذلك صعبًا حين يكون هذا الانتهاك واضحًا كما هو الأمر مثلاً لدى رابليه، ولدى

جويس، ولدى سيلين. لكن هناك مؤلفين يكونُ انتهاكهم لـــ"الأسلوب الجميل" دقيقًا، مرئيًا بالكاد، مخفيًا، رصينًا؛ وليس من السهل في هذه الحالة إدراكه. لكن هذا بالذات لا يحول دون كونه مهمًا.

تكرار

Die Studen (ساعات) ثلاث مرات ـــ تكرار احتفظ به في كل الترجمات؛

gemeinsamen (مشترك) مرتين ـــ تكرار استبعد من كل الترجمات؛

sich verirren (ضلّ) مرتين ـــ تكرار احتفظ به في كل الترجمات؛

die Fremde (غريب) مرتين، ثم مرة *die Fremdheit* (غرابة) ـــ لدى فيالات "غريب" مرة واحدة، "غرابة" استبدلت بـــ "منفى"؛ لدى دافيد ولدى لورتولاري: مرة واحدة "غريب" (صفة)، ومرة واحدة "غرابة"؛

die Luft (الهواء) مرتين ـــ تكرار احتفظ به لدى كل المترجمين؛

Weiter (بعيدًا) مرتين ـــ استبدل هذا التكرار لدى فيالات بتكرار كلمة "استمرار"؛ ولدى دافيد بتكرار (بصدى ضعيف) بكلمة "على الدوام"؛ ولدى لورتولاري، اختفى التكرار؛

نلاحظ بصورة عامة أن المترجمين (المطيعين لأساتذة الثانوية) يميلون إلى الحدّ من التكرار (وخاصة في فرنسا، حيث يعتبر تكرار كلمة ما في المقطع نفسه خطيئة لا تغتفر).

المعنى الدلالي للتكرار

تتكرّرُ كلمة غريب *die Fremde* مرّتَين، وتُستَخدم كلمة غرابة *die Fremdheit* مرّة واحدة: بهذا التكرار يُدخِلُ المؤلف في نصّه كلمة تملك طابع فكرة جوهرية، طابع مفهوم. إذا طور الكاتب اعتبارًا من هذه الكلمة تأملاً طويلاً، فإن تكرار الكلمة نفسها ضروريّ من وجهة نظر دلالية ومنطقية. لنتخيل أن مترجم هيدجر استخدم، لكي يتلافى التكرار، بدلاً من كلمة « das Sein» مرّة "الكينونة l'être"، وبعد ذلك "الوجود l'existence"، ثم "الحياة la vie"، ثم أيضًا "الحياة الإنسانيةla vie humaine "، وأخيرًا "الكينونة ـ هناك l'être-là". ودون معرفته أبدًا إذا كان هيدجر يتكلم عن شيء واحد سُمِّيَ بأسماء مختلفة أو عن أشياء مختلفة فسنملك بدلاً من نصٍّ منطقي على نحو دقيق، حطامًا. ونثر الرواية (أتكلم بالطبع عن الروايات الجديرة بهذا الاسم) يتطلب الدقة نفسها (وخاصة في المقاطع التي تملك طابعًا تأمليًا أو مجازيًا).

ملاحظة أخرى حول ضرورة الاحتفاظ بالتكرار

بعد سطور قليلة من الصفحة نفسها في رواية *القصر*:

«.. Stimme nach Frieda gerufen wurde. „Frieda“, sagte K. in Frieda ohr und gab so den Ruf weiter. »

وهو ما يعني بدقة شديدة: "... صوتٌ نادى فريدا. ــ فريدا ــ ، قال ك. في أذن فريدا، ناقلاً بذلك النداء".

أراد المترجمون تلافي التكرار الثلاثي لاسم فريدا:

فيالات: "فريدا!" قال في أذن *الخادمة* ، ناقلاً بذلك ..."

ودافيد: "فريدا" قال ك. في أذن *صاحبته* ، ناقلاً لها ..."

ما أشد وقع الكلمات التي حلت محل اسم فريدا سوءًا! لاحظوا جيدًا أن ك. في نصّ *القصر* ليس ك. أبدًا في الحوار، فالآخرون يستطيعون تسميته "المساح" وربما أيضًا غير ذلك، لكن كافكا نفسه، الراوي، لا يشير أبدًا إلى ك. بكلمات: غريب، قادم جديد، الشاب، أو ما لا أدري. ك. ليس إلا ك. وليس فقط هو بل كل الشخصيات لدى كافكا تملك على الدوام اسمًا واحدًا، تسمية واحدة.

فريدا إذن هي فريدا؛ لا عاشقة، ولا عشيقة، ولا صاحبة، ولا خادمة، ولا خادمة حانة، ولا عاهرة، ولا امرأة شابة، ولا فتاة، ولا صديقة، ولا خطيبة. فريدا.

الأهمية اللحنية للتكرار

هناك لحظات يُحلق فيها نثر كافكا ويصير غناء. وتلك حالة الجملتين اللتين توقفت عندهما. (لنلاحظ أن هاتين الجملتين المنطويتيْن على جمال استثنائي هما كلاهما وصفان لفعل الحب؛ وهو ما ينبئ عن أهمية الغرام في نظر كافكا أكثر بمائة مرة من كل أبحاث كتاب السِّيَر. ولكن، فلنتجاوز ذلك.) يحلق نثر كافكا محمولاً على جناحين: حدّة الخيال المجازي واللحن الآسر.

الجمال اللحني مرتبط هنا بتكرار الكلمات؛ تبدأ الجملة:

« Dort vergingen *Stunden*, *Stunden gemeinsamen* Atems, *gemeinsamen* Herzschlags, *Stunden*... »

من أصل تسع كلمات، خمسة تكرارات. في وسط الجملة: تكرار كلمة غريب *die Fremde*، وكلمة غرابة *die Fremdheit*. في نهاية الجملة، تكرار آخر لكلمة بعيدًا أيضًا:

«... *weiter* gehen, *weiter* sich verirren ».

هذه التكرارات المتعددة تُبَطِّئ السرعة ونعطي الجملة إيقاعًا حنينيًا.

في الجملة الأخرى، التي تستدعي الجماع الثاني لـــ ك.، نجد مبدأ التكرار نفسه: فعل "بحث" مكررًا أربع مرات، وكلمات "شيء ما" مرتين، وكلمة "جسد" مرتين، وفعل "نبش" مرتين؛ ولا ننسينّ العطف "و" الذي يتكرر،على عكس كل قواعد الأناقة الأسلوبية، أربع مرات.

في اللغة الألمانية، تبدأ هذه الجملة:

"Sie suchte etwas und er sucht etwas... "

يقول فيالات شيئًا مختلفًا تمام الاختلاف: "كانت تبحث ولا تزال تبحث عن شيء ما..." ويصححه دافيد: "كانت تبحث عن شيء ما وهو أيضًا من جانبه." عجيب: يُفضّل القولُ "وهو أيضًا، من جانبه" بدلاً من الترجمة الحرفية لتكرار كافكا البسيط والجميل: "كانت تبحث عن شيء ما وكان يبحث عن شيء ما..."

استطراد: مثل على جمال التكرار

تنقسم القصة القصيرة جدًا (صفحتان) لهمنجواي، *قارئة تكتب*، إلى أقسام ثلاثة: ١) مقطع قصير يصف امرأةً تكتب رسالة "من دون توقف، ومن دون شطب أو إعادة كتابة كلمة واحدة"؛ ٢) الرسالة نفسها حيث تتكلم المرأة عن مرض زوجها الجنسي؛ ٣) المونولوج الداخلي الذي يتبع والذي أنقله:

"خطر لها، ربما سيتمكن من أن يقول لي ما يجب عمله. ربما سيقول لي ذلك؟ كانت له على صورة الصحيفة ملامح العالم جدًا والذكي جدًا. يقول للناس كل يوم، ما يجب عمله. إنه سيعرف يقينًا. سأفعل كل ما سيجب. ومع ذلك فمنذ زمن طويل يستمر ذلك... زمن طويل جدًا. زمن طويل حقًا. يا إلهي، كم هو مِنْ زمنٍ طويل. أعرف جيدًا أن عليه الذهاب إلى حيث سيُرسَل، لكنني لا أعرف لماذا أصيبَ بهذا. آه، يا إلهي، وددت كثيرًا لو أنه لم يُصَبْ به. لا يهمني أن أعرف

كيف أصيب به. يا إله السماء، وددت لو لم يُصَبْ به. لم يكن حقًا يجبُ عليه. لا أعرف ماذا أفعل. لو أنه فقط لم يُصَبْ بالمرض.لا أعرف حقًا لماذا وَجَبَ أن يكون مريضًا."

إن اللحن الساحر لهذا المقطع يقوم بصورة كاملة على التكرارات. إنها ليست زخرفة أسلوبية (كالقافية في الشعر) بل تملك مصدرها في اللغة المحكية اليومية، في اللغة الأكثر طبيعية.

وأضيف: تمثل هذه القصة القصيرة في تاريخ النثر، فيما يبدو لي، حالة فريدة تمامًا حيث يحتل القصد الموسيقي فيها المقام الأول: من دون هذا اللحن يفقد النصّ سبب وجوده كله.

النَفَس

كتب كافكا قصته الطويلة *الحُكم* حسبما قاله نفسه عنها، في ليلة واحدة، من دون انقطاع، أي بسرعة خارقة، مستسلمًا لخيال شبه غير مراقب. ولقد لعبت السرعة، التي صارت فيما بعد بالنسبة إلى السرياليين المنهج البرنامجي ("الكتابة الآلية") سامحة بتحرير الأنا الأعلى من رقابة العقل وتفجير الخيال، لدى كافكا الدور نفسه تقريبًا.

يجري الخيال الكافكاوي المستثار بهذه *السرعة المنهجية*، كالنهر، وهو نهرٌ حلمي لا يجد راحة إلا في نهاية فصل كامل. وينعكس هذا النفس الطويل للخيال في طابع الجملة: ففي روايات كافكا يوجد شبه غياب للنقطتين (باستثناء الروتينية منها التي تُدخِلُ الحوار) وحضورٌ متواضعٌ بصورة استثنائية للفواصل المنقوطة. ولوْعُدْنا للمخطوط (انظر الطبعة النقدية، فيشر، ١٩٨٢)، للاحظنا أنه يفتقر غالبًا حتى للفواصل الضرورية ظاهريًا من وجهة نظر القواعد النحوية. فالنص مقسوم

إلى مقاطع قليلة جدًا. *هذا الميل إلى إضعاف التمفصل* ـ قليل من المقاطع، قليل من الوقفات البليغة (عند إعادته قراءة المخطوط، غيَّر كافكا غالبًا النقاط إلى فواصل)، قلة من العلامات المشيرة إلى التنظيم المنطقي للنص (نقطتان، الفواصل المنقوطة) ـ هو من جوهر أسلوب كافكا نفسه؛ وهو في الوقت نفسه نيلٌ مستمر من "الأسلوب الجميل" الألماني (وكذلك من "الأسلوب الجميل" لكل اللغات التي ترجم إليها كافكا).

لم يقم كافكا بتحرير نهائي لرواية *القصر* من أجل الطبع وبوسعنا أن نفترض، بحق، أنه كان بوسعه أن يضيف هذا التصحيح أو ذاك بما في ذلك في التنقيط. لست ساخطًا إذن فوق العادة (ولست سعيدًا بالطبع) من أن ماكس برود، بوصفه أول ناشر لكافكا، ولكي يجعل النص أكثر سهولةً للقراءة، قد أوجد، من *وقت لآخر*، مقطعًا أو أضاف فاصلة منقوطة. والحقيقة أن الطابع العام للتركيب النحوي لكافكا يبقى، حتى في هذه الطبعة لبرود، قابلاً للإدراك بوضوح، وتحتفظ الرواية بنَفَسِها العظيم.

لنعد إلى جملتنا في الفصل الثالث: إنها طويلة نسبيًا، مع فواصل لكنها من دون فواصل منقوطة (في المخطوط وفي الطبعات الألمانية كلِّها). إن أكثر ما يزعجني في الترجمة الفيالاتية لهذه الجملة هو إذن الفاصلة المنقوطة المضافة. إنها تمثل نهاية قسم منطقي، وقفة تدعو إلى خفض الصوت، للقيام باستراحة قصيرة. هذه الوقفة (على أنها صحيحة من وجهة نظر القواعد النحوية) تخنق نَفَسَ كافكا. أما دافيد فهو يقسم من ناحيته الجملة إلى ثلاثة أجزاء، مع فاصلتين منقوطتين. هاتان الفاصلتان المنقوطتان غير لائقتين لا سيما وأن كافكا لم يستخدم خلال الفصل الثالث كله (إن عدنا إلى المخطوط) سوى فاصلة منقوطة واحدة. في الطبعة التي نشرها ماكس برود توجد ثلاث عشرة فاصلة منقوطة. ووصل فيالات إلى إحدى

وثلاثين فاصلة منقوطة. أما لورتولاري فقد وصل إلى ثمانٍ وعشرين، بالإضافة إلى النقطتين ثلاث مرات.

صورة طباعية

إن تحليق نثر كافكا الطويل والمُسكر، ترونه في الصورة الطباعية للنصّ الذي لا يكون، غالبًا، خلال الصفحات، إلا مقطعًا واحدًا "لامتناهيًا" تكون فيه حتى الفقرات الطويلة من الحوار محبوسةً. لا ينقسم الفصل الثالث في مخطوط كافكا، إلا إلى مقطعيْن طويليْن. وفي طبعة برود يوجد خمسة مقاطع. وفي ترجمة فيالات تسعون مقطعًا. في ترجمة لورتولاري خمسة وثمانون. لقد فرضت على روايات كافكا في فرنسا مَفْصَلَةٌ ليست مفصلتها: مقاطع أكثر عددًا، وبالتالي أكثر قصرًا، تتصنع تنظيمًا أكثر منطقية، وأكثر عقلانية للنص، وتمسرحه، فاصلة بوضوح تام كل الإجابات في الحوارات.

وبقدر ما أعرف، لم يُغيِّر التمفصل الأصلي لنصوص كافكا في أي ترجمة إلى اللغات الأخرى. فلماذا فعل ذلك المترجمون الفرنسيون (جميعًا، وبالإجماع)؟ يقينًا لا بد أنهم يملكون سببًا لذلك. تتضمن طبعة روايات كافكا في البلياد أكثر من خمسمائة صفحة من الهوامش. ومع ذلك، فلا أجد فيها جملة واحدة تقدّمُ هذا السبب.

وللختام، ملاحظة

حول الحروف الصغيرة والكبيرة

كان كافكا يلحّ لكي تكون كتبه مطبوعةً بحروف كبيرة جدًا. نُذكِّرُ بذلك اليوم مع التسامح المبتسم الذي تثيره نزوات الرجال الكبار. ومع هذا، ليس في ذلك ما

يبعث على الابتسام؛ فأمنية كافكا كانت مبررة، ومنطقية، وجادة، ومرتبطة بجماليته، أو، بصورة حسّية أشدّ، بطريقته في مَفْصَلةِ النثر.

لن يلحّ المؤلف الذي يقسم نصّه إلى عديد من المقاطع القصيرة هذا الإلحاح على الحروف الكبيرة: فصفحة مفصّلة بصورة غنية يمكن أن تُقرأ بقدر من السهولة.

وبالمقابل، فإن النص الذي يجري في مقطع لا نهائي قليلاً ما يقبل القراءة. فالعين لا تعثر على الأمكنة التي تتوقف عندها، أو تستريح، إذ "تضيع" السطور بسهولة. لكي يُقرَأ مثل هذا النص، بلذة (أي بدون تعب بصري)، فإنه يتطلب حروفًا كبيرة نسبيًا تجعل القراءة سهلة وتسمح بالتوقف في أية لحظة لتذوق جمال الجُمل.

أعاينُ *القصر* في طبعة الجيب الألمانية: تسعة وثلاثون سطرًا مرصوصة على نحو محزن على صفحة صغيرة ذات "مقطع لا نهائي": ذلك لا يقرأ؛ أو إنه يقرأ فقط *كمعلومة*؛ أو *كوثيقة*؛ لا كنصٍّ موجَّهٍ بأية صورة من الصور إلى إدراك جمالي. وفي الملحق، وعلى امتداد أربعين صفحة: كلُّ المقاطع التي ألغاها كافكا في مخطوطه. إننا نسخر من رغبة كافكا في أن يرى نصَّهُ مطبوعًا (لأسباب جمالية مبررة تمام التبرير) بحروف كبيرة مقروءة بوضوح؛ إننا ننتشل كل الجمل التي قرر (لأسباب جمالية مبررة تمام التبرير) إلغاءها. في هذه اللامبالاة المزدوجة إزاء الإرادة الجمالية للمؤلف، ينعكس كل المصير اللاحق لمبدع كافكا.

الجزء الخامس

البحث عن الحاضر الضائع

١

في وسط إسبانيا، فى مكان ما بين برشلونة ومدريد، شخصان جالسان فى حانة محطة صغيرة: أمريكى وفتاة شابة. لا نعرف شيئًا عنهما سوى أنهما ينتظران قطارًا فى اتجاه مدريد حيث ستذهب الفتاة لإجراء عملية، من المؤكد أنها عملية (والكلمة غير ملفوظة أبدًا) إجهاض. لا نعلم من هما، ولا سنّهما، ولا إذا كانا متحابين أم لا، ولا نعرف ما الأسباب التى قادتهما إلى قرارهما. ولا تعطينا محادثتهما، حتى وإن كانت منقولة بدقة خارقة، شيئًا لنفهم دوافعهما ولا ماضيهما.

الفتاة متوترة والرجل يحاول تهدئتها: "إنها عملية مؤثرة ببساطة يا جيج. إنها ليست حتى عمليّة حقًّا"، ثمَّ: "سأذهب معكِ وسأبقى كل الوقت معكِ، تمامًا كما كنا من قبل".

عندما يشعر بأدنى انزعاج من قبل الفتاة، يقول: "حسنًا، إنْ كنتِ لا تريدين، فلا يجب عليك القيام بذلك. لا أريد أن تفعلى إن كنت لا تريدين". وفى النهاية، من جديد: "عليك أن تفهمى أننى لا أريد أن تفعليها إن كنت لا تريدين. يمكننى أن أتغاضى تمامًا عن ذلك إن كان هذا يعنى شيئًا بالنسبة لكِ".

وراء إجابات الفتاة، نحزر وَساوسَها الأخلاقية. تقول وهى تتطلع إلى المنظر الطبيعي: "عندما نفكر أن بوسعنا امتلاك كل هذا. من الممكن أن نمتلكَ كل شيء ونجعل منه أكثر استحالة كل يوم".

أراد الرجل تهدئتها: "يمكنُ امتلاك كل شيء. [...]

ـ لا، وما إن يُؤخذ منكَ حتى لا يعود لك أبدًا."

وعندما يؤكد لها الرجل أن العملية بلا خطر، تقول: "هل تستطيع أن تفعل شيئًا من أجلي؟

ـ سأفعل أى شيء من أجلك.

ـ هل تريد أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أرجوك أن تسكت؟".

الرجل: "لكنى لا أريد أن تجريها. هذا عندى سيان".

تقول الفتاة:

ـ "سأصرخ".

عندئذ بلغ التوتر أشدّه. ينهض الرجل ليأتى بالحقائب من الجهة الأخرى من المحطة، وعندما يعود، سأل: "هل تشعرين بنفسك أحسن؟"

ـ أشعر أنى فى حالة جيدة، لا مشكلة هناك. أشعر أنى فى حالة جيدة." تلك هى الكلمات الأخيرة من قصة إرنست همنجواى الشهيرة *Hills Like White Elephants* ـ ***هضابٌ مثل فيلةٍ بيضاء.***

٢

ما هو عجيبٌ فى هذه القصة من خمس صفحات، أن بالوسع تخيُّلِ قصصٍ لا حصرَ لها اعتبارًا من الحوار: الرجل متزوج ويرغم عشيقته على الإجهاض ليصون زوجته؛ إنّه أعزب ويتمنى الإجهاض؛ لأنه يخاف أن يعقد على نفسه حياته، لكن من الممكن أيضًا أنه يتصرّفُ بطريقة نزيهة متوقعًا الصعوبات التى يمكن لطفل أن يسببها للفتاة؛ ربما، من الممكن تخيل كل شيء، فهو مريض مرضًا خطيرًا، ويخشى أن يترك الفتاة وحيدة مع الطفل، لا بل من الممكن أيضًا أن نتخيل أن الطفلَ من رجل هجرته الفتاة لتذهب مع الأمريكى الذى ينصحها بالإجهاض مع استعداده، فى حالة الرفض؛ لأن يقوم هو نفسه بدور الأب. والفتاة؟ لقد استطاعت الموافقة على الإجهاض لكى تطيع عشيقها، ولكن ربما أخذت هى نفسها هذه المبادرة وبقدر ما يقترب الأجل، تفقد الشجاعة وتشعر بنفسها مذنبة، ولا تزال تبدى المقاومةَ الأخيرةَ اللفظية، الموجهة بالأحرى لضميرها أكثر مما هى موجهة لشريكها. والحقيقة، أننا لن ننتهى أبدًا من ابتكار الحالات التى يمكن أن تختفى وراء الحوار.

أما بالنسبة لطبائع الشخصيات، فلا يقلُّ الخيارُ إحراجًا؛ فالرجل يمكن أن يكون حساسًا، محبًا، حنونًا، كما يمكن أن يكون أنانيًا، ماكرًا، منافقًا. أما الفتاة فيمكن أن تكون مفرطة الحساسية، مرهفة، ذات شعور أخلاقى راسخ، ويمكن أيضًا أن تكون متقلبة الأطوار، متصنعة، وتحب أن تقوم بمشاهد مسرحية هستيرية.

إن الدوافع الحقيقية لسلوكهما خفيّة لاسيما وأن الحوار يفتقر إلى أية إشارة تتعلق بالطريقة التى تلفظ بها: بسرعة، ببطء، مع السخرية، بحنان، بخبث، بضجر؟ يقول الرجل: "أنت تعلمين أننى أحبك." تجيب الفتاة: "أعرف". ولكن ماذا تعنى هذه الـــ "أحبك"؟ أهى على يقين من حب الرجل؟ أم أنها تقولها بسخرية؟

وماذا تعنى هذه السخرية؟ أنَّ الفتاة لا تؤمن بحبّ الرجل؟ أم أنَّ حبَّ هذا الرجل لم يعد يملك أية أهمية فى نظرها؟

لا تنطوى القصة، فيما عدا الحوار، إلا على بعض الأوصاف الضرورية؛ حتى الإشارات المشهدية للمسرحيات ليست أكثر تجريدًا. موضوع وحيد يفلت من هذه القاعدة فى الاقتصاد الأقصى: موضوع الهضاب البيضاء الممتدة حتى الأفق. إنّه يعود عدة مرات، مصحوبًا بمجازٍ، هو الوحيد فى القصة. لم يكن همنجواى هاوى مجازات؛ لذلك فهذا المجاز لا يعودِ للراوي، بل إلى الفتاة. إنها هى التى تقول ناظرة إلى الهضاب: "يكاد المرء يقول إنها فيلة بيضاء".

يجيب الرجل وهو يبتلع الجعة: "لم أرَ مثلها أبدًا.

ــ لا، لم تكن لتستطيع.

ــ سأستطيع، يقولِ الرجل، أن تقولى إننى لم أكن لأستطيع لا يبرهن على شيء".

فى هذه الإجابات الأربع، تتجلى الطبائع فى اختلافها، بل فى تعارضها: يبدى الرجل تحفظًا إزاء الابتكار الشعرى للفتاة ("لم أر مثلها أبدًا")، وتجيب على الفور، وكأنها تأخذ عليه افتقاره إلى الحس الشعرى ("لم تكن لتستطيع") والرجل (كما لو أنه يعرف أصلاً هذا المأخذ، وكان ذا حساسية إزاءه) يدافع عن نفسه ("سأستطيع").

فيما بعد، عندما يُطَمئِنُ الرجلُ الفتاة على حبه، تقول: "لكنى لو فعلت [أى لو أجهضت]، سيكون الأمر حسنًا، ولو قلت إن الأشياء هى فيلة بيضاء هل ستحبُّ ذلك؟

ــ سأحبُّ ذلك. أحبُّ ذلك الآن، لكنى لا أستطيع التفكير به".

أهو على الأقلّ هذا الموقف المختلف إزاء مجاز ما إذن مَنْ سيستطيع أن يقيم التمييز بين الطبائع؟ الفتاة، ماهرةٌ وشاعرية، والرجل سوقيّ؟

ولِمَ لا، من الممكن تخيل الفتاة باعتبارها أكثر شاعرية من الرجل. ولكن من الممكن أيضًا أن نرى فى لقيتها المجازية تصنعًا، حذلقة، تكلفًا، فهى بإرادتها أن تكون موضع إعجاب بوصفها مُبْدِعَة وواسعة الخيال، تعرضُ إيماءاتها الشاعرية الصغيرة. إذا كانت هذه هى الحالة، فإن أخلاقية وتأثير الكلمات التى تلفظت بها عن العالم الذى لن يعود لهما بعد الإجهاض يمكن أن تُعزى إلى ميلها إلى الاستعراض الغنائى أكثر مما تعزى إلى اليأس الأصيل للمرأة التى تتخلى عن أمومتها.

لا، لاشيء واضح فى ما يختبئ وراء هذا الحوار البسيط والمبتذل. كل رجل يستطيع أن يقول جُمَلَ الأمريكى نفسها، وكل امرأة جُمَلَ الفتاة نفسها. وسواء أحبَّ رجل ما امرأة أو لم يحبها، أكذب أو كان صادقًا، فسيقول الشيء نفسه. كما لو أن هذا الحوار كان ينتظر هنا منذ خلق العالم لكى يُلفَظ، دون أى علاقة مع نفسيتهم الفردية، من قِبلِ أزواج لا حصر لهم.

يستحيل الحكم على هاتين الشخصيتين أخلاقيًا نظرًا إلى أنهما لم يعودا يملكان شيئًا لحلّه، كان كل شيء، فى اللحظة التى يوجدان فيها فى المحطة، مقررًا بصورة نهائية؛ فقد قلبا الأمر ألف مرة قبل ذلك، وناقشا ألف مرة حججهما، والآن يشف النزاع القديم (النقاش القديم، المسرحية القديمة) فقط بصورة غامضة وراء المحادثة التى لم يكن فيها شيء محلّ رهان، ولم تكن الكلمات فيها إلا كلمات.

٣

حتّى وإن كانت القصة تجريبيةً إلى أبعد حدّ، تصفُ وضعًا شبه نمطي؛ فهى فى الوقت نفسه محسوسة إلى حدٍّ بعيد، تحاول أن تأسر السطح البصرى والسمعى لوضع ما، ولا سيما للحوار.

حاولوا أن تعيدوا بناء حوار من حياتكم، حوار شجار أو حوار حبّ. إن أعزَّ الأوضاع وأهمها ضاعت إلى الأبد. ما يبقى منها هو معناها المجرد (لقد دافعت عن وجهة النظر هذه، هو مثل الآخر، كنتُ عدوانيًا، وهو فى موقف الدفاع)، وربما تفصيل أو تفصيلان، لكن المحسوس السمعى ـ البصرى للوضع فى استمراره كله ضائع، وليس ضائعًا فحسب، بل إننا لا نتعجب حتّى من هذا الضياع. لقد استسلمنا لخسارة محسوسِ الزمن الحاضر. إننا نحوّلُ اللحظة الحاضرة مباشرة إلى تجريدها. ويكفى أن نقصّ قصّة عشناها قبل ساعات: يتقلص الحوار إلى خلاصة وجيزة، والديكور إلى بعض العموميات. يسرى ذلك حتّى على أقوى الذكريات التى تفرض نفسها على الذهن شأن الصدمة النفسية؛ إذ تبهرنا قوتها إلى حدّ أننا لا ننتبه إلى درجة فقر مضمونها وبساطته.

ولئن درسنا وناقشنا وحللنا واقعًا ما؛ فنحن نحلله كما يتجلى فى عقلنا، فى ذاكرتنا. إننا لا نعرف الواقع إلا فى الزمن الماضي. إننا لا نعرفه كما هو فى اللحظة الحاضرة، فى اللحظة التى يجرى فيها، حيث هو. لكن اللحظة الحاضرة لا تشبه ذكراها. والذكرى ليست إنكار النسيان. الذكرى شكلٌ من النسيان.

يمكننا أن نكتب يومياتنا بدأب، وأن نسجل كل الأحداث. وذات يوم، بينما نعيد قراءة التعليقات، سنفهم أنها ليست قادرة على استحضار صورة واحدة محسوسة، بل أسوأ من ذلك: سنفهم أن المخيلة ليست قادرة على مساعدة ذاكرتنا وإعادة بناء ما نُسِيَ؛ لأن الحاضرَ، محسوس الحاضر، بوصفه ظاهرة يجبُ

فحصها، بوصفه *بنية*، هو بالنسبة إلينا كوكب مجهول. إننا لا نعرف إذن الاحتفاظ به في ذاكرتنا ولا إعادة بنائه بواسطة المخيلة، ونموت دون أن نعرف ما عشناه.

٤

لا تعرف الرواية الحاجة لمعارضة ضياع واقع الحاضر الهارب، فيما يبدو لي، إلا اعتبارًا من لحظة ما من تطورها. إن القصة البوكاشية هي مثال هذا التجريد الذي يتحول فيه الماضي ما إن نقصّه: إنه قصٌ يُبلّغنا، من دون أي مشهد محسوس، ومن دون حوار تقريبًا، كنوع من خلاصة، الجوهري من الحدث، والمنطقَ السببي لحكاية ما. كان الروائيون الذين جاءوا عقب بوكاشيو حكواتيين ممتازين، لكن أسر محسوس اللحظة الحاضرة، لم يكن لا مشكلتهم ولا طموحهم. كانوا يقصون حكاية، دون أن يتخيلوها بالضرورة ضمن مشاهد محسوسة.

يصير المشهد العنصر *الأساسي* لتأليف الرواية (مكان مهارة الروائي) في بداية القرن التاسع عشر. تتألف الرواية لدى سكوت، ولدى بلزاك، ولدى دستويفسكي، باعتبارها سلسلة من المشاهد الموصوفة بعناية مع زينتها، وحوارها، وحدثها؛ كل ما لم يكن مرتبطًا بهذه السلسلة من المشاهد، كل ما لم يكن مشهدًا، يُعتبر ويستشعر موضوعًا ثانويًا، بل لا طائل من ورائه. تشبه الرواية سيناريو شديد الغنى.

ما إن يصير المشهد عنصرًا أساسيًا للرواية، حتى تطرح بصورة احتمالية مسألة الواقع على النحو الذي يتبدى فيه في اللحظة الحاضرة. أقول "بصورة احتمالية"، لأن ما يُلهم فنّ المشهد لدى بلزاك أو لدى دستويفسكي هو الولع بالدرامي أكثر من الولع بالمحسوس، المسرح أكثر من الواقع. والحقيقة أن الجمالية الجديدة للرواية التي ولدت آنئذ (جمالية "الزمن الثاني" في تاريخ الرواية) قد تجلت بواسطة الطابع *المسرحي* للتأليف: هذا يعني بواسطة تأليف مُركَّز : أ) على حبكة

واحدة (على العكس من ممارسة التأليف "رواية المغامرات" الذى هو سلسلة من الحبكات المختلفة)، ب) على الشخصيات نفسها (فترك الشخصيات تغادر الرواية في منتصف الطريق، وهو ما كان طبيعيًا بالنسبة إلى سرفانتس، يعدُّ عيبًا)، ج) على فضاء زمني ضيق (حتى ولو مضى بين بداية الرواية ونهايتها كثير من الوقت، فالحدث لا يجرى إلا خلال عدة أيام مختارة؛ هكذا مثلاً تمتد رواية *الشياطين* على عدة أشهر، لكن حدثها المعقد أشد التعقيد موزع على يومين، ثمَّ على ثلاثة، ثم على يومين، وأخيرًا على خمسة أيام).

في هذا التأليف البلزاكي أو الدستويفسكي للرواية، فإن على كل تعقيد الحبكة وعلى غنى الفكر كلّه (الحوارات الفكرية الكبرى لدى دستويفسكي) وعلى نفسية الشخصيات أن تعبر عن ذاتها بوضوح حصرًا من خلال المشاهد، ولذلك فإن المشهد كما هو الحالُ في المسرحية يصير مركزًا بصورة اصطناعية، ومكثفًا (اللقاءات المتعددة في مشهد واحد) ومُطوَّرًا مع دقة منطقية بعيدة الاحتمال (لجعل نزاعات المصالح والأهواء جلية)، ولكي يُعَبِّرَ عن كلِّ ما هو جوهرى (جوهرى لوضوح الحدث ومعناه)، فإن عليه أن يتخلى عن كل ما هو "غير جوهري"، أى عن كل ما هو مبتذل، وعادي، ويومي، عن كل ما هو صدفة أو مجرد جوّ.

إن فلوبير ("معلمنا الأشد احترامًا" كما يقول عنه همنجواى في رسالة إلى فوكنر) الذى أخرج الرواية من المَسْرَحَة. ففى رواياته، تلتقى الشخصيات فى محيط يومي، يتدخّلُ (بواسطة تفاهته المُغيرة، بل كذلك بأجوائه وبضروب سحره التى تجعل من وضع ما جميلاً لا يُنسى) من دون توقف فى حكايتهما الحميمة. إيما فى موعد مع ليون فى الكنيسة، لكن دليلاً ينضمُّ إليهما ويقطع عليهما لقاءهما بثرثرة طويلة تافهة. يسخر مونترلان فى مقدمته لرواية *مدام بوفارى* من الطابع المنهجى لهذه الطريقة فى إدخال موضوع نقيضٍ فى مشهد، لكن السخرية لا محل لها؛ لأننا لسنا أمام *تصنعية فنية*، بل أمام *اكتشاف وجودى* إن صح القول: اكتشاف

بنية اللحظة الحاضرة، اكتشاف التعايش المستمر للمبتذل وللدرامى الذى تقوم عليه حيواتنا.

إدراك محسوس اللحظة الحاضرة، ذلك واحد من الاتجاهات الثابتة التى سوف تطبع اعتبارًا من فلوبير تطور الرواية: وسوف تعثر على أوجها، وعلى رائعتها الحقيقية، فى *عوليس* جيمس جويس الذى يصف فى تسعمائة صفحة تقريبًا ثمانى عشرة ساعة من حياة، يتوقف بلوم فى الشارع مع ماكويْ: فى ثانية واحدة، بين إجابتين تتتابعان، تجرى أشياء لا تحصى: المونولوج الداخلى لبلوم، حركاته (اليد فى الجيب، يمس ظرف رسالة حب)؛ كلُّ ما يرى (سيدة تصعد فى عربة خيل وتترك سيقانها ترى، ...إلخ.)، كل ما يسمع، كل ما يحسّ. ثانية واحدة من الزمن الحاضر تصير لدى جويس، لانهاية صغيرة.

٥

فى الفن الملحمى وفى الفن الدرامي، يتجلى الولع بالمحسوس بقوةٍ مختلفة، تشهد على ذلك علاقتهما غير المتساوية مع النثر. يهجر الفن الملحمى أبيات الشعر فى القرن السادس عشر وفى القرن السابع عشر، ويصير بذلك فنًا جديدًا: الرواية. فى حين ينتقل الأدب الدرامى من أبيات الشعر إلى النثر فى ما بعد وبصورة أبطأ بكثير. أما الأوبرا فقد حققت ذلك متأخرة أكثر عند منعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، مع شاربانتييه Charpentier (*لويز Louise*، ١٩٠٠)، ومع ديبوسى (*بيلياس Pelléas* و*ميليزاند Mélisande*، ١٩٠٢، التى كتبت مع ذلك اعتمادًا على نثر شعرى منمنم)، ومع ياناتشيك (*يانوفا Jenufa*، المؤلفة بين ١٨٩٦ و١٩٠٢). وهذا الأخير هو مُبْدِعُ جمالية الأوبرا الأشد أهمية فى نظرى فى حقبة الفن الحديث. أقول "فى نظري"؛ لأننى لا أريد أن أخفى حماسى الشخصى له. ومع ذلك، لا أعتقد أننى أخطئ؛ لأن صنيع ياناتشيك Janacek كان هائلاً؛ فقد اكتشف

للأوبرا عالمًا جديدًا، عالم النثر. لا أريد أن أقول إنه كان الوحيد الذى فعل ذلك (إذ إنَّ برج Berg فى *فوتزك Wozzeck*، ١٩٢٥، التى دافع عنها من ثمّ بحماس، بل وبولانك Poulenc مؤلف *الصوت البشرى La Voix humaine*، ١٩٥٩، قريبان منه)، لكنه تابع غايته بطريقة مثمرة بوجه خاص، خلال ثلاثين عامًا، مبدعًا خمسة أعمال كبرى ستبقى: *يانوف Jenufa*، *كاتيا كابانوفا Katia Kabanova* ١٩٢١، *الثعلبة الماهرة La Renarde rusée* ١٩٢٤، *قضية ماكروبولوس Affaire Makropoulos* ١٩٢٦، *من بيت الموتى De la maison des morts* ١٩٢٨.

قلت إنه اكتشف *عالم* النثر؛ لأنَّ النثر ليس شكلاً من الخطاب المتميز عن أبيات الشعر فحسب، بل هو وجْهٌ من وجوه الواقع، وجهه اليومي، المحسوس، المؤقت، والذى يوجد متعارضًا مع الأسطورة. ههنا، نمسُّ القناعة الأعمق لكل روائي: لا شيء أكثر رياءً من نثر الحياة، كل امرئ يحاول على الدوام تغيير حياته إلى أسطورة، يحاول - إن صحَّ القول - أن يُكيِّفها فى أبيات شعر، أن يحجِّبها مع أبيات الشعر (مع شعر سيِّئ). إذا كانت الرواية فنًا وليس مجرد "نوع أدبي"، فلأنَّ اكتشاف النثر هو *مهمتها الوجودية* التى لا يمكن لأى فن آخر غيرها أن يتحمل عبئها بصورة كاملة.

قام فلوبير بخطوة هائلة على طريق الرواية باتجاه سرّ النثر، باتجاه جمال النثر (لأنها باعتبارها فنًا، تكتشف الرواية النثر بوصفه جمالاً). وأنجز ياناتشيك الثورة الفلوبيرية فى تاريخ الأوبرا، بعد نصف قرن. ولكن إذا كان النثر فى الرواية يبدو لنا طبيعيًا جدًا (كما لو أن المشهد بين إيما ورودولف على قاع من جمعية زراعية كان مسجلاً فى مُوَرّثات الرواية بوصفه إمكانية شبه لا مفر منها)، فإنه فى الأوبرا، بخلاف ذلك، مزعج، وجريء، ومفاجئ: إنه يناقض مبدأ اللاواقعية والنمنمة القصوى التى كانت تبدو غير قابلة للفصل عن جوهر الأوبرا نفسه.

وبقدر ما كانوا يجربون أنفسهم فى الأوبرا، أخذ كبار المحدثين فى أغلب الأحيان، طريق نمنمة أشد جذرية من روادهم فى القرن التاسع عشر؛ فقد التفت هونيجر نحو الموضوعات الخرافية أو التوراتية التى أعطاها شكلاً ينوس بين الأوبرا والموشح الديني، وكان موضوع الأوبرا الوحيدة لبارتوك خرافة رمزية، وكتب شوينبرج أوبرتين: إحداهما مجاز، والأخرى تخرج مسرحيًا وضعًا أقصى يحاذى الجنون. أما أوبرات سترافنسكى فقد كتبت جميعًا على نصوص منظومة وهى منمنمة إلى أقصى حدّ. لقد وقف ياناتشيك إذن لا ضد تقليد الأوبرا فحسب، بل أيضًا ضد التوجه السائد للأوبرا الحديثة.

٦

رسمٌ شهير: رجل قصير القامة ذو شارب، وشعر كثيف أبيض، يتنزه، حاملاً دفترًا مفتوحًا بيده، ويكتب فى نغمات موسيقية الأحاديث التى يسمعها فى الشارع. كان ذلك شغفه: وضع الكلام الحى فى نغمات موسيقية؛ لقد ترك حوالى مائة من "تنغيم اللغة المحكية" هذا. وقد صنفته هذه الفعالية العجيبة فى عيون معاصريه فى أفضل الأحوال بين المبدعين، وفى أسوأ الأحوال بين السذج الذين لم يفهموا أن الموسيقى هى إبداع لا تقليد طبيعانى للحياة.

لكن السؤال ليس: هل يجب تقليد الحياة أم لا؟ السؤال هو: هل على الموسيقى أن يقبل وجود عالم صوتى خارج الموسيقى وأن يدرسه؟ تستطيع دراسات اللغة المحكية أن تضيء مظهريْن أساسييْن لكل موسيقى ياناتشيك:

١) *إبداعيته اللحنية*: بدا الكنز اللحنى للموسيقى الأوروبية نحو نهاية الرومانتيكية مستنفدًا (فى الحقيقة، إنَّ عددَ الإبدالات لسبع أو لاثنتى عشرة نغمة محدودٌ حسابيًا)، ولقد سمحت معرفة النغمات المألوفة التى لا تصدر عن الموسيقى، بل عن عالم الكلام الموضوعى لياناتشيك الوصولَ إلى إلهام آخر، إلى مصدرٍ آخر

من الخيال اللحني؛ فألحانه (ربما كان آخر ملحن كبير فى تاريخ الموسيقى) تملك بالنتيجة طابعًا شديد الخصوصية، ويمكن التعرف عليها على الفور؛ لأنَّ:

أ) هذه الألحان، على العكس من حكمة سترافنسكى ("كن مقتصدًا فى فواصلك، وعاملها كما لو كانت دولارات")، تتضمن العديد من الفواصل ذات حجم غير معتاد، ولم تكن واردة حتى ذلك الحين فى لحن "جميل".

ب) هذه الألحان شديدة الإيجاز، ومكثفة، وشبه مستحيلة على التطوير، والتمديد، والإعداد بواسطة تقنيات معروفة حتى ذلك الحين يمكن أن تجعلها على الفور مزيفة، مصطنعة، "كذابة"، وبعبارة أخرى: إنها مُطوَّرَة على طريقتها الخاصة بها؛ فإما مكرَّرة (مكرّرة بعناد)، وإما معالجة على طريقة الكلام: مثلاً، مكثفة تدريجيًا (على نمط امرئ يلحّ، يتوسّل)، ...إلخ.

٢) *توجهه السيكولوجي*: إن ما كان يهم ياناتشيك فى المقام الأول فى أبحاثه حول اللغة المحكية لم يكن الإيقاع الخصوصى للغة (اللغة التشيكية)، وعروضها (لا نجد أى إلقاء ملحن فى أوبرات ياناتشيك)، بل التأثير الذى تملكه الحالة النفسية المؤقتة لمن يتكلم على نبرة كلامية، كان يعمل على فهم *دلالية الألحان* (يبدو على هذا النحو كما لو كان القطب المقابل لسترافنسكى الذى لم يكن يمنح الموسيقى أى قدرة فى التعبير؛ أما فى نظر ياناتشيك، فالنغمة وحدها التى هى تعبير، والتى هى انفعال، هى التى تملك الحق فى الوجود). لقد اكتسب ياناتشيك بوصفه موسيقيًا وهو يبحث فى العلاقة بين النبرة والانفعال بصيرة نفسية فريدة تمامًا، ولقد طبع *تبرّمه السيكولوجى* (لنتذكر أن أدورنو يتكلم عن "تبرّم معاد للسيكولوجية" لدى سترافنسكي) كل مبدعه، وبسببه إنما التفت بوجه خاص نحو الأوبرا؛ لأنه أمكن للقدرة على "تعريف الانفعالات موسيقيًّا" فيها أن تتحقق، وأن تضبَط على نحو أفضل من أى مكان آخر.

ماذا تعنى محادثة، فى الواقع، فى محسوس الزمن الحاضر؟ إننا لا نعرف ذلك. نعرف فقط أن المحادثات فى المسرح، وفى الرواية، أو حتى فى الإذاعة لا تشبه المحادثة الحقيقية. كان ذلك يقيناً أحد هواجس همنجواى الفنية: إدراك بنية المحادثة الحقيقية. لنحاول تعريف هذه البنية بمقارنتها مع بنية الحوار المسرحي:

آ) *فى المسرح*: يتحقق التاريخ الدرامى فى الحوار وبواسطته؛ الحوار إذن مركز كليًا على الحدث، وعلى معناه، وعلى محتواه؛ *فى الواقع*: يُحاط الحوار بالحياة اليومية التى تقطعه، وتؤخره، وتغير مجرى تطوره، وتحوله، وتجعله غير منتظم وغير منطقي.

ب) *فى المسرح*: على الحوار أن يحمل للمشاهد الفكرة الأكثر بياناً، والأكثر وضوحًا عن الصراع الدرامى وعن الشخصيات؛ *فى الواقع*: الشخصيات التى تتحادث يعرف بعضها البعض الآخر، وتعرف موضوع حديثها، وهكذا فحوارها بالنسبة لشخص ثالث، لا يُفهم برمته أبدًا؛ إنه يبقى غامضًا، شأن السطح الصغير لما يقال فوق السعة الهائلة لما لم يُقَلْ.

ج) *فى المسرح*: يقتضى الزمن المحدود للتمثيل حدًا أقصى من اقتصاد الكلمات فى الحوار؛ *فى الواقع*: تعود الشخصيات نحو الموضوع المناقش سابقًا، وتكرر نفسها، وتصحح ما أتت على قوله، ...إلخ، هذه التكرارات والأخطاء تفضح فكرة الشخصيات الثابتة، وتضفى على المحادثة لحنًا خاصًا.

لقد عرف همنجواى لا أن يدرك بنية الحوار فحسب، بل كذلك أن يخلق اعتبارًا منها شكلاً شكلاً بسيطًا، شفافًا، جليًا، جميلاً، على النحو الذى يظهر فيه فى *هضاب مثل فيلة بيضاء*؛ فالمحادثة بين الأمريكى والفتاة تبدأ *هادئة*، بأقوال لا دلالة لها، وتجتاز تكرارات الكلمات نفسها، والصيغ نفسها القصة كلها وتمنحها

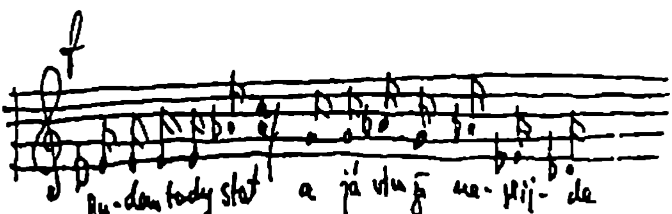
وحدة لحنية (وهذا التلحين للحوار هو الذى يبدو لدى همنجراى مدهشًا، ساحرًا)؛ أما تدخل ربة الحانة وهى تحمل الشراب فإنه يكبح التوتر الذى يصعد مع ذلك بالتدريج ويبلغ قمته نحو النهاية ("أرجوك أرجوك")، ثم يهدأ بهدوء شديد مع الكلمات الأخيرة.

٨

"فى ١٥ فبراير حوالى المساء. المغيب فى الساعة الثامنة عشرة، بالقرب من المحطة. امرأتان فتيّتان تنتظران.
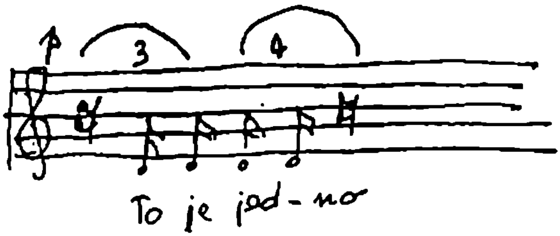
على الرصيف، ترتعد كبراهما، ذات الوجنتين الورديتين، المرتدية معطفًا شتائيًا أحمر.

بدأت بالكلام بخشونة:



"سوف ننتظر هنا، وأعرف أنه لن يأتي".

صاحبتها، الوجنتان شاحبتان، فى تنورة بائسة، تقطع النغمة الأخيرة بصدى روحها الهاجع، الحزين:



"هذا سيان عندي".

"ولم تتحرك، نصف ثائرة، نصف منتظرة".

هكذا يبدأ أحد النصوص التى نشرها ياناتشيك بصورة منتظمة، مع تدويناته الموسيقية، فى صحيفة تشيكية.

لنتخيل أن تكون الجملة "سوف ننتظر هنا، وأعرف أنه لن يأتي" جوابا فى حكاية يقرؤها ممثل بصوت عال أمام مستمعين. لربما سنشعر ببعض الزيف فى نبراته. فقد يلفظ الجملة كما يمكن أن نتخيله كذكرى، أو بكل بساطة، بطريقة يؤثر بها على مستمعيه، ولكن كيف تلفظ هذه الجملة فى وضع حقيقي؟ ما *الحقيقة اللحنية* لهذه الجملة؟ ما الحقيقة اللحنية للحظة ضائعة؟

البحث عن الحاضر الضائع؛ البحث عن الحقيقة اللحنية للحظة ما، الرغبة فى مفاجأة وأسر هذه الحقيقة الهاربة، الرغبة على هذا النحو فى خرق سرّ الواقع المباشر الذى يفرُّ باستمرار من حيواتنا، التى تصير بذلك الشيء الأقل معرفةً فى العالم. ههنا فيما يبدو لى المعنى الأنطولوجى لدراسات اللغة المحكية، وربما المعنى الأنطولوجى لكل موسيقى ياناتشيك.

المشهد الثانى من *يانوفا*: بعد أيام من حمى النفاس، تترك يانوفا السرير وتعلم أن وليدها الجديد قد مات. ردُّ فعلها غير متوقع: "إذن لقد مات. إذن لقد صار ملاكًا صغيرًا." وتغنى هذه الجُمَل بهدوء، فى دهشة غريبة، كما لو أنها مشلولة،

بلا صرخات، بلا حركات. يصعد المنحنى اللحنى عدة مرات لكى يهبط على الفور كما لو أنه كان أيضًا مصابًا بالشلل؛ إنه جميل، إنه مثير، دون أن يكف مع ذلك عن أن يكون صحيحًا.

سخر نوفاك، المؤلف الموسيقى التشيكى الأكثر تأثيرًا فى عصره، من هذا المشهد: "كما لو أن يانوفا كانت تأسف على موت ببغائها." كل شيء هنا، فى هذا التهكم الغبي. بالطبع، لن نتخيل بهذه الصورة امرأة فى طريقها إلى أن تعلم موت طفلها! ولكن لا علاقة كبيرة للحدث كما نتخيله، مع هذا الحدث نفسه كما هو عندما يتمّ.

كتب ياناتشيك الأوبرات الأولى اعتبارًا من مسرحيات يُقال عنها واقعية، كان ذلك فى زمنه، يقلب المواضعات، ولكن حتى شكل الدراما النثرية سيبدو له عمّا قريب بسبب عطشه للمحسوس، مصطنعًا؛ لذلك فقد كتب هو نفسه كتيبى أوبرتيه الأشد جرأة، إحداهما، *الثعلبة الماهرة*، اعتمادًا على مسلسل منشور فى صحيفة يومية، والأخرى اعتمادًا على دستويفسكى لا انطلاقًا من إحدى رواياته (ليس هناك أكبر من فخاخ غير الطبيعى والمسرحى إلا روايات دستويفسكي!) بل بناء على "تحقيقه" عن المعسكر السيبيري: *ذكريات من بيت الموتى*.

وشأن فلوبير، كان ياناتشيك مفتونًا بتعايش مختلف المضامين الانفعالية فى مشهد واحد (كان يعرف الافتتان الفلوبيرتى بـ"الدوافع النقيضة") وهكذا فالأوركسترا عنده لا تشدد بل تناقض فى أغلب الأحيان المحتوى الانفعالى للغناء. لقد أثّر فى على الدوام مشهدٌ من *الثعلبة الماهرة*: فى نزلٍ فى الغابة، هناك حارس صيد، ومعلم مدرسة فى قرية، وزوجة صاحب النزل يثرثرون: يتذكرون أصدقاءهم الغائبين. وصاحب النزل الذى كان هذا اليوم فى المدينة، والخورى الذى انتقل، وامرأة كان معلم المدرسة عاشقًا لها، والتى تزوجت لتوها. المحادثة كانت مبتذلة تمامًا (لم يسبق أبدا قبل ياناتشيك أن رؤى فى مشهد أوبرا وضعٌ قليل

الدرامية وشديد الابتذال)، لكن الأوركسترا حافلة بحنين لا يكاد يحتمل، حتى إن المشهد يصير واحدًا من أجمل مشاهد الرثاء المكتوبة حول زوال الزمن.

٩

خلال أربعة عشر عامًا، رفض مدير دار أوبرا براج، كوفاروفيتش، وهو قائد أوركسترا ومؤلف موسيقى ثانوى رديء، أوبرا *يانوفا*. ولئن انتهى إلى الاستسلام (فى عام ١٩١٦، كان هو نفسه الذى قاد العرض البراجى الأول لأوبرا *يانوفا*)، فإنه لم يكف بسبب ذلك عن الإلحاح على طابع الهواية لدى ياناتشيك، وأدخل على القطعة الموسيقية كثيرًا من التغييرات، والتصحيحات فى عمل الأوركسترا، بل وكثيرًا من الشطب.

ألم يكن ياناتشيك يثور؟ بلى، بالتأكيد، ولكن كل شيء يتوقف كما نعلم على علاقات القوى. كان هو الضعيف. كان عمره اثنتين وستين سنة وكان شبه مجهول. ولو أنه عاند كثيرًا، لوجب عليه انتظار العرض الأول لأوبراه خلال عشر سنوات أخرى؛ إذ حتى أنصاره الذين جعلهم النجاح غير المتوقع لمعلمهم يبتهجون كانوا جميعًا متفقين: لقد قام كوفاروفيتش بعمل رائع! مثلاً المشهد الأخير!

المشهد الأخير: بعد أن عُثِرَ على الطفل الطبيعى ليانوفا غريقًا، وبعد أن اعترفت زوجة الأب بجريمتها واعتقال الشرطة لها، بقيت يانوفا ولاكا وحيدين. يقرر لاكا، الذى فضلت يانوفا عليه رجلاً آخر والذى لا تزال تحبه، البقاءَ معها. لا شيء ينتظر هذا الزوج سوى البؤس، والعار، والمنفى. جو لا يُقلَّد: مستسلم، حزين، ومع ذلك مُنارٌ بحنان عميق. القيثارة والوتريات، والنبرة العذبة للأوركسترا الدراما الكبرى تختتم، بطريقة غير منتظرة، بأغنية هادئة، مؤثرة وحميمية.

ولكن هل يمكن أن نعطى مثل هذه النهاية لأوبرا؟ لقد حولها كوفاروفيتش إلى قمة حقيقية فى الحب. من يجرؤ الاعتراض على قمّة؟ ثم إن القمة، أمر شديد

السهولة: تُضاف النحاسيات التى تدعم اللحن بمحاكاة طباقية، تلك طريقة فعّالة. جُرِّبت ألف مرة. وكوفاروفيتش كان يتقن حرفته.

ولما كان ياناتشيك قد أهمل وأهين من قبل مواطنيه التشيكيين؛ فقد وجد لدى ماكس برود دعمًا صارمًا ومخلصًا، ولكن عندما يدرس برود توليفة *الثعلبة الماهرة* لم يكن راضيًا عن النهاية. الكلمات الأخيرة فى الأوبرا: نكتة قالتها ضفدعة صغيرة وهى تتوجه متأتئة إلى حارس الغابات: "إن ما تزعمون رؤيته ليس أنا، بل جدّ جدّ جدّ جدّي".

Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich"

من المستحيل الاختتام مع الضفدعة، كما يحتج برود فى رسالة، ويقترح كجملة أخيرة فى الأوبرا إعلانًا رسميًا يجب أن يغنيه حارس الغابات: حول تجدد الطبيعة، حول القوة الخالدة للشباب، قمّة أخرى أيضًا.

لكن ياناتشيك لا يطيع هذه المرة، إذ لما صار معترفًا به خارج بلده، فإنه لم يعد ضعيفًا، لكنه قبل العرض الأول لأوبرا *من بيت الموتى*، صار ضعيفًا من جديد؛ لأنه كان قد مات. خاتمة الأوبرا بارعة: أفرج عن البطل فى المعسكر. يصيح سجناء الأشغال الشاقة "الحرية! الحرية!". ثم يصرخ القائد: "إلى العمل!"، وتلك هى الكلمة الأخيرة فى الأوبرا التى تنتهى بإيقاع عنيف من العمل الشاق مضبوطًا بالصوت الرخيم للسلاسل. لقد قاد العرضَ الأولَ بعد وفاته أحد تلامذة ياناتشيك (ذلك الذى حقق أيضًا من أجل النشر مخطوط الأوبرا الذى انتهى لتوّه). لقد عدّلَ بعض الشيء الصفحات الأخيرة: ستوجد على هذا النحو صرخة "الحرية! الحرية!" فى النهاية موسعة إلى تقفيلة طويلة مضافة، تقفيلة مرحة، قمة (أخرى). إنها ليست إضافة يُطيلُ كإسهاب قصد المؤلف، إنها إنكار لهذا القصد، الكذبة النهائية التى تلغى فيها حقيقة الأوبرا نفسها.

أفتح سيرة همنجواى التى كتبها عام ١٩٨٥، جيفرى مايرز، أستاذ الأدب فى جامعة أمريكية، وأقرأ المقطع الخاص بقصة ***هضاب مثل فيلة بيضاء***. أول شيء أعلمه: القصة "ترسم، ربما، ردَّ فعل همنجواى على الحَبَل الثانى لهادلي" (الزوجة الأولى لهمنجوايِ). يتبعُ هذا التعليق الذى أرافقه بملاحظاتى الخاصة الموضوعة بين قوسين:

"مقارنة الهضاب مع الفيلة البيضاء، وهى حيوانات لا واقعية تمثل عناصر غير مفيدة كالطفل غير المرغوب فيه، جوهريةٌ بالنسبة لمعنى القصة (*مقارنة الفيلة مع الأطفال غير المرغوبين، الاضطرارية بعض الشيء، ليست من همنجواى بل من الأستاذ. إن عليها أن تُهيئ التأويل العاطفى للقصة*). إنها تصير موضوع نقاش وتستثير التعارض بين المرأة ذات الخيال المتأثرة بالمنظرالطبيعي، والرجل الواقعى الذى يرفض اعتناق وجهة نظرها. [...] تتطور ثيمة القصة اعتبارًا من سلسلة من االتناقضات: الطبيعى يناقض الاصطناعي، والغريزى يناقض العقلاني، والتفكير يناقض الثرثرة، والحى يناقض السقيم (*يصير قصد الأستاذ واضحًا: أن يجعل من المرأة القطب الموجب، ومن الرجل القطب السالب فى الأخلاق*). الرجل الأنانى (*لاشيء يسمح بوصف الرجل بالأناني*)، المنغلق كليًا على مشاعر المرأة (لاشيء يسمح بقول ذلك)، يحاول دفعها إلى الإجهاض لكى يتمكنا من أن يكونا تمامًا كما كانا من قبل. [...] والمرأة التى ترى الإجهاض مضادًا كليًا للطبيعة تخشى خشية كبيرة قتل الطفل (*إنها لا تستطيع قتل الطفل، نظرًا لأنه لم يولد*)، وأن تؤذى نفسها. كل ما يقوله الرجل كاذب (*لا: كل ما يقوله الرجل عبارة عن كلام عادى فى المواساة، الكلام الوحيد الممكن فى موقف كهذا*)، كل ما تقوله المرأة ساخر (*هناك الكثير من الإمكانات الأخرى لشرح حديث الفتاة*). إنه يرغمها على الموافقة على هذه العملية (*"لا أود أن تقومى بها إذا كنت لا تريديها" قال ذلك*

مرتين ولا *شيء يبرهن على أنه ليس صادقًا)* لكى تستعيد حبه (*لا شيء يبرهن على أنها كانت تمحض الحب لهذا الرجل ولا على أنها قد فقدت هذا الحب*)، ولكن حقيقة قدرته نفسها على أن يستطيع أن يطلب إليها مثل هذا الشيء تقتضى أن لا تتمكن أبدًا منَ أن تحبه (*لا شيء يسمح بالقول عما سيجرى بعد مشهد المحطة*). إنها تقبل هذا الشكل من التدمير الذاتى (*إن تدمير الجنين وتدمير المرأة ليسا الأمر نفسه*) بعد أن بلغت، شأن الرجل فى أحد الأقبية المرسوم من قبل دستويفسكى أو جوزيف ك. عند كافكا، نقطة انفصام فى شخصيتها لا تقوم إلا بأن تعكس موقف زوجها: "إذن سأجريها؛ لأن ذلك بالنسبة لى سيان." (*عكسُ موقف شخص ما آخر ليس انفصامًا، وإلا فإن كل الأطفال الذين يطيعون آباءهم سيكونوا منفصمى الشخصية ويشبهون جوزيف ك.، ثم إنه لم تتم الإشارة إلى الرجل فى أى مكان من القصة على أنه زوج، ثم إنه لا يستطيع أن يكون الزوج ما دامت الشخصية الأنثوية لدى همنجواى هى فى كلّ مكان فتاة girl، إذا كان الأستاذ الأمريكى يسميها بانتظام "المرأة woman" فهو جهل مقصود؛ إذ إنه يحمل على فهم أنَ الشخصيتين هما همنجواى نفسه وزوجته*)، ثم تبتعد عنه و [...] تجد عزاء فى الطبيعة، فى حقول القمح، والأشجار، والنهر والهضاب البعيدة. وتأملها الهادئ (*إننا لا نعرف شيئًا عن المشاعر التى أيقظتها رؤية الطبيعة لدى الفتاة، لكنها ليست بأى حال هادئة، نظرًا لأنَّ الكلمات التى تنطق بها بعد ذلك على الفور كانت مريرة*)، حين ترفع عينيها نحو الهضاب لكى تبحث عن العون، تذكر بالمزمور ١٢١ (*بقدر ما يخلو أسلوب همنجواى من الزخرفة، بقدر ما إن أسلوب شارحه طنّان*). لكن الرجل الذى يتشبث بمتابعة النقاش يُحَطِّمُ هذه الحالة الذهنية (*لنقرأ القصة بانتباه: ليس الأمريكى بل الفتاة التى تبدأ الكلام أولاً بعد ابتعاد قصير وتتابع النقاش، لا يريد الرجل المناقشة، إنه يريد تهدئة الفتاة فقط*) ويؤدى بها إلى حافة الأزمة العصبية. إنها تطلق نحوه آنئذ نداءً مسعورًا: "هل تستطيع أن تفعل شيئًا من أجلي؟ [...] إذن، اسكت، أتوسل إليك!" نداء يحمل على التفكير بـــ "أبدًا، أبدًا، أبدًا، أبدًا" للملك لير (*إن ذكر شكسبير خالٍ من المعنى شأن ذكر دستويفسكى وكافكا*)".

لنلخص الملخص:

١) حوّلت القصة فى تأويل الأستاذ الأمريكى إلى درس أخلاقي؛ فهو يحكم على الشخصيات بناء على علاقاتها بالإجهاض المعتبر مسبقًا بوصفه شرًّا: هكذا تُمثل المرأة ("واسعة الخيال"، "المتأثرة بالمنظرالطبيعي") الطبيعي، الحيّ، الغريزي، التأمل. ويمثل الرجل ("الأناني"، "الواقعي") المصطنع، العقلاني، الثرثرة، السقيم، (لنسجل بصورة عابرة أن العقلانى فى الخطاب الحديث للأخلاق يمثل الشر والغريزى يمثل الخير).

٢) إن التقريب مع سيرة المؤلف (والتحويل الماكر *للفتاة girl* إلى *امرأة woman*) يحمل على فهم أن البطل السلبى واللاأخلاقى هو همنجواى نفسه الذى يقوم بنوع من الاعتراف بواسطة القصة، يفقد الحوار فى هذه الحالة طابعه الغامض كلّه، وتصير الشخصيات بلا سرّ، كما تصير بالنسبة إلى من قرأ سيرة همنجواي، محددة تمامًا وواضحة.

٣) إن الطابع الجمالى الأصيل للقصة (لا ــ سيكلوجيتها، التغييب القصدى لماضى الشخصيات، الطابع اللا درامي، ...إلخ.) لا يؤخذ بعين الاعتبار، بل وأسوأ من ذلك، فهذا الطابع الجمالى *ملغى*.

٤) اعتبارًا من المعطيات البدائية للقصة (رجل وامرأة يذهبان من أجل عملية إجهاض)، يبتكر الأستاذ قصته الخاصة به: رجل *أنانى* فى طريقه لإرغام زوجته على الإجهاض، *تحتقر* المرأة زوجها الذى *لن تستطيع أن تحبه أبدًا*.

٥) هذه القصة الأخرى سطحية بصورة مطلقة وهى كلام مكرّر، ومع ذلك، فبمقارنتها على التتالى مع دستويفسكى وكافكا والتوراة وشكسبير (نجح الأستاذ أن يجمع فى مقطع واحد أكبر السلطات فى كل الأزمنة)، احتفظت بوضعها كمبدع كبير، وبرّرت بذلك الاهتمام الذى أولاها إياه الأستاذ على الرغم من الضعف الأخلاقى لمؤلفها.

على هذا النحو يقتل التأويل الرديء مبدعات الفن. قبل حوالى ما يقارب أربعين عامًا من فرض الأستاذ الأمريكى على القصة هذه الدلالة التربوية، ترجمت فى فرنسا قصة ***هضاب مثل فيلة البيضاء*** تحت عنوان ***الفردوس الضائع***، وهو عنوان لم يكن من همنجواى (لا تحمل القصة فى أى لغة فى العالم هذا العنوان) ويوحى بالدلالة نفسها (الفردوس الضائع: براءة ما.قبل الإجهاض، سعادة الأمومة الموعودة، ...إلخ).

إن التأويل الرديء فى الحقيقة ليس عاهة أستاذ أمريكى أو قائد أوركسترا براجى فى بداية القرن الماضى (فبعده آخرون وقادة أوركسترا آخرون صادقوا على التعديلات على ***يانوفا***). إنه إغواء جاء من اللاوعى الجمعي، إيعاز مُلقّن ميتافيزيقي، مطلبٌ اجتماعى مستمر، قوّة. هذه القوة لا تستهدف الفن فحسب، بل تستهدف قبل كل شيء الواقع نفسه. إنها تفعل عكس ما كان يفعله فلوبير، ويانانشيك، وجويس، وهمنجواي. إنها تلقى على اللحظة الراهنة حجابَ المبتذل لكى يختفى وجه الحقيقي.

لكى لا تعرف أبدًا ما عشته.

الجزء السادس

مبدعات وعناكب

١

"أنا أفكر"، يضع نيتشه موضعَ شكٍّ هذا التأكيد الذي يمليه اتفاقٌ نحويٌّ يتطلبُ أن يكون لكلِّ فعلٍ فاعل. يقول، الواقع، إن "الفكرة تأتي عندما تريد "هي"، بحيث إن من تزييف الوقائع القول إن الفاعل "أنا" هو تحديدُ الفعلِ "فكّر". إن فكرة ما تأتي للفيلسوف "من الخارج، من أعلى أو من أسفل، كأحداث أو صعقات حبّ موجهة له". إنها تأتي بخطى حثيثة؛ لأن نيتشه يحبّ "فكرًا جريئًا ومفرط الحيوية، يجري بسرعة كبيرة"، ويسخر من العلماء الذين يبدو لهم الفكر "نشاطًا بطيئًا، مترددًا، شيئًا ما يشبه جهدًا قاسيًا، على قدر غالبًا من الجدارة بعرق العلماء الأبطال، لكنه ليس على الإطلاق هذا الشيء *الخفيف*، الإلهي، ذا القرابة الشديدة من الرقص ومن المرح المفرط الحيوية".

إن الفيلسوف في نظر نيتشه "يجب عليه ألا *يزيّف*، بتدبير مزيف من الاستنتاج المنطقي، الأشياء والأفكار التي توصل إليها بطريق آخر [...] يجب ألا نخفي وألا نشوّه الطريقة الفعلية التي أتت بواسطتها أفكارنا إلينا. وستملك الكتب الأعمق، والتي لا تنضب دون أي شك وعلى الدوام شيئًا من الطابع الحكمي والمفاجئ الذي يملكه كتاب *أفكار* لباسكال".

"ألا نشوه الطريقة الفعلية التي أتت بواسطتها أفكارنا إلينا": أجد هذا الأمرَ استثنائيًا، وألاحظ أنَّ الفصول كلها، اعتبارًا من *أورور Aurore*، في كتبه كلّها، مكتوبة *في مقطع واحد*؛ ذلك لكي تكون الفكرة مقيلة في نفسٍ واحد؛ ذلك لكي تكون مثبتة على النحو الذي ستظهر نفسها عليه عندما كانت تسعى نحو الفيلسوف، سريعة وراقصة.

٢

لا تنفصلُ إرادة نيتشه الحفاظَ على "الطريقة الفعلية" التي أتت بواسطتها إليه الأفكار عن أمرٍ آخر يفتنني كما يفتنني الأول: مقاومة إغراء تحويل أفكاره إلى نسق. فالأنساق الفلسفية "تقدم نفسها اليوم مثيرة للعطف ومغلوبة على أمرها، حتى أننا نتساءل إنْ كانت لا تزال قابلة للتقديم". يستهدفُ الهجومُ النزعة العقائدية الضرورية للفكر المنسّق بقدر ضرورتها لشكله: "كوميديا النسقيين: إنهم بإرادتهم *ملء نسقهم* وتدوير الأفق الذي يحيط به، يحاولون قسْرًا إخراج *نقاطهم الضعيفة بأسلوب نقاطهم القوية نفسه*".

إنني أنا الذي يشدد على الكلمات الأخيرة: إن بحثًا فلسفيًا يعرض نسقًا ما محكومٌ بأن يتضمن مقاطع ضعيفة، لا لأن الموهبة غير متوفرة لدى الفيلسوف، بل لأن شكل البحث يتطلبه؛ لأن الفيلسوف يجد نفسه قبل الوصول إلى نتائجه المجددة، مرغمًا على شرح ما يقوله الآخرون عن المشكلة، مرغمًا على رفضهم، وعلى أن يقترح حلولاً أخرى، وأن يختار الأفضل منها، وأن يحتجّ لها بحجج، منها ما يفاجئ إلى جانب ما هو تحصيل حاصل، ...إلخ، وبذلك يرغب القارئ في القفز صفحات ليصل أخيرًا إلى قلب الأشياء، إلى الفكرة الجديدة للفيلسوف.

يعطينا هيجل في كتابه *علم الجمال* عن الفن صورة توليفية بصورة رائعة، إننا نبقى مسحورين بنظرة الصقر هذه، لكن النصّ في ذاته بعيد عن أن يكون

ساحرًا، إنه لا يجعلنا نرى الفكرة، الفاتنة، على النحو الذي تبدو فيه ساعية نحو الفيلسوف. "فبإرادته ملء نسقه"، يرسم هيجل له كل تفصيل، خانة بعد خانة، سنتيمترًا بعد سنتيمتر، حتى إن كتابه *علم الجمال* يعطي الانطباع بأنه مُبْدَعٌ تعاون لتحقيقه صقرٌ ومئات العناكب البطولية التي كانت تنسج العكاشات لكي تغطي كل الزوايا.

٣

الرواية في نظر أندريه بروتون (بيان السريالية) "جنسٌ أدنى"، أسلوبها هو أسلوب "الإعلام المحض والبسيط"، وطابع المعلومات المعطاة "خاص بصورة غير مفيدة" ("لا يُفوِّتُ عليَّ أيُّ ضربٍ من ضروب تردّد الشخصية: هل ستكون شقراء، كيف ستسمى...؟")؛ والأوصاف: لا شيء يُقارن مع عَدَمِ هاتيكَ؛ فهي ليست إلا تنضيدًا لصور كاتالوج"، يتبع كمثال استشهاد بمقطع من *الجريمة والعقاب*، يتضمن وصفًا لغرفة راسكولينكوف، مع هذا التعليق: "سوف يُؤكد أن هذا الرسم المدرسي في مكانه، وأن المؤلفَ في هذا الموضع من الكتاب يملك أسبابه لإفحامي." لكن بروتون يجد هذه الأسباب باطلة؛ لأنني: "لا أصف اللحظات التافهة من حياتي"، ثم علم النفس: عروضٌ طويلة تجعل من كلِّ شيء معروفًا سلفًا: "يجب على هذا البطل، المتوقعة أفعاله وردود أفعاله على نحو رائع، أن لا يحبط الحسابات التي يؤلف هو نفسه موضوعها مع ظهوره، وكأنه يحبطها".

لا يمكننا تجاهل هذا النقد على الرغم من طابعه المتحزب؛ فهو يعبر بإخلاص عن تحفظ الفن الحديث إزاء الرواية. أختصِر: معلومات، أوصاف، اهتمام غير مفيد باللحظات التافهة من الوجود، السيكولوجية التي تجعل من ردود أفعال الشخصيات معروفة سلفًا، وبإيجاز، لتكثيف كل هذه المآخذ في مأخذ واحد، إنّه الافتقار الحتمي للشعر الذي يجعل من الرواية في نظر بروتون جنسًا أدنى.

أتحدث عن الشعر على النحو الذي أشاد به السرياليون والفن الحديث كله، الشعر لا بوصفه جنسًا أدبيًا، كتابة موزونة، بل بوصفه مفهومًا ما عن الجمال، بوصفه انفجارًا للعجيب، لحظة سامية من الحياة، انفعالاً مكثفًا، جِدّة النظرة، مفاجأة ساحرة. إن الرواية، في نظر بروتون، هي *اللا ـــ شعر* بامتياز.

٤

التسلسل La fugue: ثيمة واحدة تُطلق سلسلة من الألحان في طباق، موج يحتفظ خلال كل مجراه بالطابع نفسه، بالنبض الإيقاعي نفسه، بوحدته. بعد باخ، ومع الكلاسيكية الموسيقية، تغير كل شيء: صارت الثيمة اللحنية مغلقة وقصيرة، وبإيجازها، جعلت من منهج الثيمة الواحدة شبه مستحيل، ولإمكان بناء *عمل كبير* (بمعنى: تنظيم معماري لمجموعٍ من حجم كبير) فإن المؤلف الموسيقي مرغم على اتّباع ثيمة بثيمة أخرى، هكذا ولد فن جديد تحقق بصورة مثالية في السوناتة، وهي فن سيّدٌ في الحقبتين الكلاسيكية والرومانتيكية.

لاتباع ثيمة بثيمة أخرى، كان لابدّ آنئذٍ من مقاطع وسيطة أو، كما كان سيزار فرانك يقول، جسور. وكلمة "جسر" تحمل على فهم أن ثمة فقرات في مقطع ما تنطوي على معنى في ذاتها (الثيمات) وفقرات أخرى هي في خدمة الفقرات الأولى دون أن يكون لها كثافتها أو أهميتها. حين نستمع إلى بيتهوفن، يتكون لدينا شعور بأن درجة الكثافة تتغير على الدوام: في بعض اللحظات، شيء ما يُعَدُّ، ثم يصل، ثم لا يعود هنا، وشيء آخر يحملُ على الانتظار.

تناقض جوهري لموسيقى الزمن الثاني (الكلاسيكية والرومانتيكية): إنها تجد سبب وجودها في القدرة على التعبير عن الانفعالات، لكنها في الوقت نفسه تُعِدُّ جسورها، وخواتمها، وتفصيلاتها، التي هي متطلباتُ الشكل المحضة، نتيجة مهارة ليس فيها أي شيء شخصي، والتي تُدرَس، والتي يمكنها التخلي بصعوبة عن

الروتين والصيغ الموسيقية المألوفة (التي نجدها أحيانًا حتى لدى العظماء، مثل موزار وبيتهوفن، لكنها التي تكثر لدى المعاصرين الصغار). هكذا، يغامر الإلهام والتقنية في الانفصال دون توقف، لقد وُلِدَ *تفرع ثنائي* بين ما هو عفوي وما هو مشغول، بين الثيمات و*الملء* (كلمة مبتذله بقدر ما هي موضوعية؛ لأنه يجب فعلاً "ملء" الوقت أفقيًا بين الثيمات، والصوتية الأوركسترالية عموديًا).

يحكى أن موسورسكي، وهو يعزف على البيانو سمفونية لشومان، توقف قبل "التفصيل" وصاح: "هنا، تبدأ الرياضيات الموسيقية!". إنه هذا الجانب الحيسوب، المتحذلق، العالم، المدرسي، غير الملهم الذي جعل ديبوسي يقول لقد صارت السمفونيات بعد بيتهوفن "تمارين شاقة وجامدة"، وأن موسيقى براهمز وموسيقى تشايكوفسكي "تتنازعان احتكار السأم".

٥

هذا التفرع الثنائي الجوهري لا يجعل موسيقى الحقبتين الكلاسيكية والرومانتيكية أدنى من موسيقى الحقب الأخرى، يتضمن فنُّ الحقب كل مصاعبه البنيوية؛ فهي التي تدعو المؤلف إلى البحث عن حلول غير معروفة، وتطلق بذلك تطور الشكل. إن موسيقى الزمن الثاني كانت فضلاً عن ذلك واعية بهذه الصعوبة. بيتهوفن: لقد نفث في الموسيقى كثافة تعبيرية لم تُعرف أبدًا من قبله، وفي الوقت نفسه فهو الذي صاغ كما لم يفعل أحد أبدًا من قبله التقنية التأليفية للسوناتة: كان على هذا التفرع الثنائي إذن أن يثقل عليه بصورة شديدة الخصوصية، ولكي يتغلب عليه (دون القول إنه قد نجح في ذلك على الدوام)، فقد ابتكر استراتيجيات مختلفة:

مثلاً بطبعه على المادة الموسيقية الموجودة وراء الثيمات، على سلم أنغام ما، على توقيع متعاقب، على نقلة، على خاتمة، تعبيرية غير مُنتَظرة، أو (مثلاً) بإعطائه معنى آخر لشكل التنويعات التي لم تكن قبله عادة إلا مهارة تقنية، مهارة،

إضافة إلى ذلك، عابثة بالأحرى: كما لو أننا نترك عارضة أزياء واحدة تقدم على المنصة مختلف الأثواب. لقد جعل بيتهوفن من هذا الشكل تأملاً موسيقيًا كبيرًا: ما الإمكانيات اللحنية، الإيقاعية، الهارمونية المخفية في ثيمة ما؟ إلى أين يمكن المضيّ في التحويل الصوتي لثيمة ما دون خيانة جوهرها؟ وانطلاقًا من ذلك، ما هذا الجوهر إذن؟ لم يكن بيتهوفن، في أثناء تأليفه تنويعاته، بحاجة إلى شيء مما يتطلبه شكل السوناتة، لا إلى جسور ولا إلى تطويرات، ولا إلى أي ملء؛ ولم يوجد حتى ولو لثانية واحدة خارج ما هو جوهري في نظره، خارج الثيمة.

سيكون من المفيد فحص كل موسيقى القرن التاسع عشر بوصفها محاولة دائبة للتغلب على تفرعها الثنائي البنيوي. وبهذه المناسبة، أفكر بما سأسميه *استراتيجية شوبان*؛ فكما أن تشيخوف لم يكتب، أي رواية، كذلك شوبان خاصم *التأليف الكبير* بتأليفه بصورة شبه حصرية قِطَعًا جُمِعَتْ في مجموعات (المازوركا، البولونيات، الليليات، ...إلخ). (بعض الاستثناءات تؤكد القاعدة: فالكونشرتوان للبيانو اللذان ألفهما ضعيفان). لقد تصرّف ضد روح عصره الذي كان يعتبر إبداع سمفونية أو كونشرتو أو رباعية باعتباره المعيار الإلزامي لأهمية مؤلف موسيقي ما. سوى أنه بتهربه على وجه الدقة من هذا المعيار إنما أبدع شوبان مبدعه، ربما الوحيد في حقبته، الذي لم يَهرَم وسيبقى حيًّا برمته، وبلا استثناء عمليًا. تفسر لي *استراتيجية شوبان* لماذا بدت لي لدى شومان وشوبرت ودفورجاك وبراهمز القطع الأقل حجمًا، والأقل صوتية أشد حيوية وأكثر جمالاً (شديدة الجمال غالبًا) من السمفونيات والكونشرتوات. لأن التفرع الثنائي الجوهري لموسيقى الزمن الثاني (وذلك إقرار مهم) هو المشكلة الحصرية *للتأليف الكبير*.

٦

هل كان بروتون في نقده فن الرواية يهاجم نقائصها أم جوهرها؟ لنقل، قبل كل شيء، إنه يهاجم جمالية الرواية التي ولدت مع بداية القرن التاسع عشر، مع

بلزاك. عاشت الرواية آنئذ حقبتها الكبرى، مؤكدة نفسها للمرة الأولى بوصفها قوة اجتماعية هائلة؛ وقد استبقت، مسلحة بقدرة جاذبية شبه منوِّمة، الفن السينمائي؛ فعلى شاشة خيالها، يرى القارئ مشاهد الرواية التي هي من الواقعية؛ بحيث إنه على استعداد لخلطها مع مشاهد حياته نفسها، و كان بتصرف الروائي آنذاك، لأسْرِ قارئه، *جهازٌ لصنع وهم الواقع* كاملاً، لكن هذا الجهاز نفسه هو الذي ينتج في الوقت نفسه تفرعًا ثنائيًا بنيويًا لفن الرواية يشبه التفرع الثنائي الذي عرفته موسيقى الحقبة الكلاسيكية والرومانتيكية:

فبما أن المنطق السببي الدقيق هو الذي يجعل الأحداث محتملة، فيجب ألا يُنسى أيّ تفصيل دقيق في هذا التسلسل (أيًا كان مقدار خلوّه من الأهمية في حدّ ذاته)، وبما أن على الشخصيات أن تبدو "حيّة"، فيجب أن تُنْقَلَ عنهم المعلومات الممكنة كلها (حتى وإن كانت كل شيء إلا كونها مدهشة).

وهناك التاريخ: كانت طلعته البطيئة، قديمًا، تجعله شبه غير مرئي، ثم سارع الخطى، وفجأة (وهنا تجربة بلزاك الكبرى) كان *كلُّ* شيء في طريقه للتغيّر من حول البشر خلال حياتهم، الطرقات التي يتنزهون فيها، أثاث بيوتهم، مؤسساتهم التي يرتبطون بها، *ولم تعُدْ خلفية* الحيوات البشرية زينة ثابتة، معروفة سلفًا، بل صارت متغيرة، ومظهرها اليوم محكوم بالنسيان غدًا، فلا بد إذن من القبض عليه، ورسمه (مهما كانت هذه اللوحات للزمن العابر مثيرة للسأم).

خلفية المشهد: اكتشفها الرسم في عصر النهضة، مع المنظور الذي قسم اللوحة إلى ما يوجد في الأمام وما يوجد في القاع. ونتج عن ذلك مشكلة الشكل الخاصة؛ مثلاً، لوحة الوجه: يُمَركز الوجه انتباهًا واهتمامًا أكثرَ من الجسد بل وأكثر من الستارة في القاع. ذلك طبيعي جدًا، على هذا النحو نرى العالم من حولنا، لكن ما هو طبيعي في الحياة لا يستجيب بسبب ذلك لمتطلبات الشكل في الفن: إن الاختلال في لوحة ما بين الأماكن المفضلة وسواها التي هي أدنى مبدئيًا،

يبقى من الواجب القضاء عليه، أومعالجته،أو إعادة التوازن إليه، أو استبعاده جذريًا بواسطة جمالية جديدة يمكن أن تلغي هذا التفرع الثنائي.

٧

بعد عام ١٩٤٨، وخلال سنوات الثورة الشيوعية في بلد مولدي، فهمت الدور الكبير الذي يلعبه العمى الغنائي في زمن الإرهاب الذي كان بالنسبة لي العصر الذي كان فيه "الشاعر يسود مع الجلاد" (الحياة في مكان آخر). فكرت آنئذ بماياكوفسكي، كانت عبقريته بالنسبة للثورة الروسية، ضرورية ضرورة شرطة جيرجينسكي. الغنائية، والتغنية، والخطاب الغنائي، والحماسة الغنائية تؤلف جزءًا لا يتجزأ مما يُسمّى العالم الشمولي، هذا العالم، ليس الجولاج، بل هو الجولاج وقد غطيت جدرانه بالأشعار ويقوم الناس بالرقص أمامه.

وأشد من الإرهاب، كانتْ تَغْنِيةَ الإرهاب بالنسبة لي صدمة. وقد تحصَّنْتُ إلى الأبد ضد كل ضروب الافتتان الغنائي. وكان الشيء الوحيد الذي كنت أرغب فيه آنئذ بصورة عميقة، وبشراهة، هو النظرة الثاقبة غير الموهومة. ولقد وجدتها أخيرًا في فنّ الرواية. ولهذا، أن يكون المرء روائيًا كان بالنسبة إليَّ أكثر من ممارسة "نوع أدبي" بين أنواع أخرى، كان سلوكًا، وحكمة، وموقفًا؛ موقفًا يَسْتَبْعِدُ كل تماهٍ في سياسة ما، في دين ما، في أيديولوجية ما، في أخلاق ما، في جماعة ما، في لا ــ تماهٍ واعٍ، عنيد، مسعور، مُتَصوّر، لا كتملص أو سلبية، بل كمقاومة، وتحدٍّ، وثورة. وانتهيت إلى مواجهة هذه الحوارات الغريبة: "هل أنت شيوعي يا سيد كونديرا؟ ــ لا، أنا روائي." "هل أنت منشق؟ ــ لا، أنا روائي." "هل أنت يساري أم يميني؟ ــ لا هذا ولا ذاك، أنا روائي".

منذ بداية شبابي، كنت عاشقًا للفن الحديث، لرسمه، لموسيقاه، لشعره. لكن الفن الحديث كان موسومًا بــ"روحه الغنائية"، بأوهامه عن التقدم، بأيديولوجيته عن

الثورة المزدوجة، الجمالية والسياسية، وقد صرت شيئًا فشيئًا، أكره ذلك كله. ولم تكن ريبتي في *روح* الطليعة تستطيع مع ذلك أن تغير شيئًا من حبي *لمبدعات* الفن الحديث. كنت أحبّها، وأحبها لاسيما وأنها كانت أولى ضحايا الاضطهاد الستاليني. لقد أرسل سينيك، في رواية *المزحة*، إلى كتيبة تأديبية؛ لأنه كان يحب فنّ الرسم التكعيبي، كان الأمر آنئذ على هذا النحو: كانت الثورة قد قررت أن الفن الحديث كان عدوها الأيديولوجي الأول حتى ولو لم يكن المحدثون المساكين يرغبون إلا في غنائها والاحتفال بها، ولن أنسى أبدًا كونستانتين بيبيل: شاعر رائع (ما أكثر ما حفظت من أشعاره عن ظهر قلب!) بدأ، وهو الشيوعي المتحمس، بعد عام ١٩٤٨، في كتابة شعر دعاية كان على قدر من الرداءة المخيفة والمؤلمة، وبعد ذلك بقليل، رمى بنفسه من النافذة على رصيف في براج وقتل نفسه. لقد رأيت في شخصه الحاذق الفن الحديث المغشوش، المخدوع، المعذب، المقتول، المنتحر.

كان إخلاصي للفن الحديث إذن حماسيًا بقدر تعلقي بمعاداة الرواية للغنائية. وكنت أبحث عن القيم الشعرية العزيزة على بروتون، والعزيزة على الفن الحديث كله (الشدة، الكثافة، الخيال المتحرر، احتقار "اللحظات التافهة من الحياة")، حصرًا في الميدان الروائي المتحرر من الأوهام، لكنها بسبب ذلك كانت تزداد أهمية بالنسبة إليّ. وربما هذا ما يفسر لماذا كنت شديد النفور بوجه خاص من هذا النوع من السأم الذي كان يُسْخِطُ ديبوسي حين كان يستمع لسمفونيات براهمز أو تشايكوفسكي، شديد النفور من حفيف العناكب المجتهدة. وربما هذا ما يفسر لماذا بقيت زمنًا طويلاً أصم إزاء فنّ بلزاك، ولماذا كان الروائي الذي أعجبت به بوجه خاص هو رابليه.

٨

إن التفرع الثنائي للثيمات وللجسور، بالنسبة إلى رابليه، على السطح وفي الخلفية، شيء مجهول؛ فهو ينتقل بخفة من موضوع خطير إلى تعداد الطرق التي

ابتكرها جارجانتوا الصغير لكي ينظف مؤخرته، ومع ذلك، فإن كل هذه المقاطع، التافهة أو الخطيرة، تملك عنده على الصعيد الجمالي الأهمية نفسها، وتجلب لي السعادة نفسها. هذا ما كان يسحرني لديه: إنه يتحدث عما كان يجده ساحرًا ويتوقف عندما يتوقف السحر. لقد جعلتني حريته في التأليف أحلُم: أن يكتب المرء دون أن يصطنع التشويق، دون أن يبني قصة ويتظاهر باحتمال وقوعها، أن يكتب المرء دون وصف حقبة، ووسط، ومدينة، التخلي عن كل ذلك وألا يكون المرء على اتصال إلا مع الجوهري، وهو ما يعني القول: إبداعُ تأليفٍ لا سبب فيه أبدًا لوجود الجسور أو الحشو، وحيث لا يكون الروائي مرغمًا، لكي يُرْضِي الشكل ومقتضياته، على الابتعاد حتى ولو بسطر واحد، عما يتعلق به، وعما يسحره.

٩

الفن الحديث: ثورة ضد تقليد الواقع باسم قوانين الفن المستقلة، وأحد أوائل المتطلبات العملية لهذا الاستقلال: أن تكون لكل اللحظات، لكل شظايا مبدع ما أهمية جمالية متساوية.

الانطباعية: المنظر مصمم بوصفه مجرد ظاهرة بصرية، بحيث إن الإنسان الذي يوجد فيه لا يملك قيمة أكبر من قيمة دغل ما. ولقد مضى الفنانون التكعيبيون والتجريديون إلى أبعد من ذلك بإلغائهم البعد الثالث الذي كان يقسم بالضرورة اللوحة إلى سطوح ذات أهمية مختلفة.

في الموسيقى، النزوع نفسه نحو المساواة الجمالية بين كل لحظات القطعة الموسيقية: ساتي Satie، الذي لا تؤلف بساطته إلا رفضًا استفزازيًا للإنشاء الموسيقي الموروث. ديبوسي، الساحر، المضطهد للعناكب العالمة. ياناتشيك، ملغيًا كل نغمة موسيقية لا تكون ضرورية. سترافينسكي الذي حادَ عن ميراث الرومانتيكية والكلاسيكية وبحث عن أسلافه بين أساتذة الزمن الأول من تاريخ

الموسيقى. فيبرن الذي يعود إلى وحدة الثيمة من النوع نفسه (أي ذات الاثني عشر صوتًا)، ويتوصلَ إلى فرزِ لم يستطع من قبله أحد أن يتخيله.

والرواية: الشكُّ في وصفة بلزاك الشهيرة "على الرواية أن تنافس الأحوال المدنية"، وهذا الشكُّ يجعلُ من جهاز صنعٍ وهم الحقيقيّ لغوًا (أو شبه لغو، أو اختياريًّا، غيرَ مهمّ). وإليكم، بهذه المناسبة، هذه الملاحظة البسيطة:

إذا كان على شخصية ما أن تنافس الحالة المدنية، فمن الواجب أولاً أن يكون لها اسم حقيقي. ومن بلزاك إلى بروست، شخصية بلا اسم العائلة أمر لا يمكن تصوره. لكن جاك عند ديدرو ليس له أي اسم عائلة ومعلمه لا يملك اسم عائلة ولا اسمًا شخصيًا. بانورج، هل هو اسم عائلة أم اسم شخصي؟ إنَّ الأسماء الشخصية بلا أسماء عائلة، وأسماء العائلة بلا أسماء شخصية لم تعد أسماء بل *علامات*. إن بطل *القضية* ليس جوزيف كوفمان أو كرامر أو كول، بل جوزيف ك. وسيفقد بطل رواية *القصر* حتى اسمه الشخصي ليكتفي بحرف واحد. في رواية *اللامذنبون* Schuldlosen لبروخ: يُسَمَّى أحد الأبطال بحرف أ. وليس لإش ولهوجونو في *السائرون نيامًا*، أسماء شخصية. ولا يملك بطل *الإنسان الذي لا خصال له*، أولريش، اسم عائلة. هل كان ذلك تكلفًا؟ لا، كانوا يخضعون جميعًا، وبصورة عفوية كليّة، إلى جمالية الزمن الثالث: لم يكونوا يريدون أن يحملوا على الظن بأن شخصياتهم حقيقية وتملك دفتر عائلة.

١٠

توماس مان: *الجبل السحري*. المقاطع الطويلة من المعلومات حول الشخصيات، وحول ماضيها، وحول طريقتها في اللباس، وحول طريقتها في الحديث (مع كل عادات نطق اللغة المستهجنة)، ...إلخ، وصف شديد التفصيل للحياة في المصحّ، وصف لحظة تاريخية (السنوات السابقة لحرب ١٩١٤)، مثلاً،

العادات الجمعية آنئذ: الولع بالتصوير الفوتوجرافي المكتشف حديثًا، والشغف بالشوكولاتة، وبالرسوم المؤداة بعينين مغمضتين، والإسبرانتو، ولعب الورق وحيدًا، والاستماع إلى الفونوجراف، وجلسات تحضير الأرواح (يميز مان بوصفه روائيًا حقيقيًا حقبة بأعرافها قابلة للنسيان وتفلت من التأريخ العادي). حتى الأحلام لدى مان هي أوصاف: بعد قضاء اليوم الأول في المصح، ينام هانز كاستروب، البطل الشاب، لا شيء أكثر ابتذالاً من حلمه الذي تتكرر فيه مع تشويه بسيط أحداث اليوم السابق كلها. نحن شديدو البعد عن بروتون الذي يرى في الحلم مصدر خيال متحرر. هنا، لا يملك الحلم سوى وظيفة واحدة: تعويد القارئ على البيئة، وتأكيد وهمه بالواقع.

وعلى هذا النحو رُسِمَت خلفية واسعة بعناية يُؤدَّى أمامها مصير هانز كاستروب والمناظرة الأيديولوجية للمسلولين: سيتمبْريني ونفتا: أحدهما ماسوني وديمقراطي، والآخر يسوعي وسلطوي، وكلاهما مريضان بلا شفاء. تجعل سخرية مان الهادئة من حقيقة هذيْن العالميْن نسبية، ويبقى شجارهما بلا غالب، لكن سخرية الرواية تتعمق وتبلغ قممها في المشهد الذي يدفع كلٌ منهما، وقد أحاط به مستمعوه، ثملاً من منطقه العنيد، بحججه إلى حدّها الأقصى، بحيث إن أحدًا لم يعد يعرف مَنْ الذي ينتسب إلى التقدم، ومَنْ إلى التقليد، ومَنْ إلى العقل، ومَنْ إلى اللاعقل، ومَنْ إلى الروح، ومَنْ إلى الجسد. ونشهد خلال عدة صفحات تشويشًا رائعًا تفقد فيه الكلمات معناها، وتصير فيه المناقشة عنيفة ولا سيما أن المواقف قابلة للتبادل. وبعد مائتي صفحة، في نهاية الرواية (سوف تنشب الحرب عما قريب)، يصيب كل سكان المصحّ هاجس ضروب من الغضب لاعقلانية، وضروب من الكراهية لا تفسير لها، حينئذ يُهين سيتمبريني نفتا وسيتشاجر الاثنان في مبارزة ستنتهي بانتحار أحدهما، ونفهم دفعة واحدة أنه ليست الخصومة الأيديولوجية اللدودة، بل عدوانية خارجة على العقل، قوة غامضة لا تفسير لها هي التي تدفع بالبشر بعضهم ضد البعض الآخر، وليست الأفكار بالنسبة لها إلا ستارًا،

قناعًا، حجة. وهكذا فإن "رواية الأفكار" الرائعة هذه هي في الوقت نفسه (وخاصة بالنسبة للقارئ في نهاية القرن العشرين) شكٌّ رهيب في الأفكار بوصفها كذلك، وداعٌ جللٌ لحقبة آمنت بالأفكار وبقدرتها على قيادة العالم.

مان وموزيل: على الرغم من التاريخ المتقارب لولادتهما، فإن جماليّتَيْهما تنتميان لزمنيْن مختلفيْن من تاريخ الرواية، كلاهما روائيان يملكان عقلانية واسعة. في رواية مان، تتجلى العقلانية قبل كل شيء في حوارات الأفكار المؤداة أمام ديكور *رواية وصفية*، وتتجلى في رواية *الإنسان الذي لا خصال له* في كل لحظة، بطريقة كلية، في مواجهة الرواية الوصفية لتوماس مان، هاهي الرواية المفكِّرَة لموزيل. هنا أيضًا وُضِعَتْ الأحداث في بيئة محسوسة (فيينا)، وفي لحظة محسوسة (لحظة *الجبل السحري* نفسها: تمامًا قبيل حرب ١٩١٤)، لكن بينما دافوس لدى مان موصوفة بالتفصيل، فإن فيينا لدى موزيل لا تكاد تسمًى، والمؤلف لا يتنازل حتى باستدعاء بصري لشوارعها، وساحاتها، وحدائقها (فقد استبعد جهاز صناعة وهم الواقع بلطف). إننا نوجد في الإمبراطورية النمساوية ــ المجرية لكن هذه الإمبراطورية مُسَمَّاة بانتظام بلقب ساخر: كاكاني. كاكاني: هي الإمبراطورية المُزالة محسوسيتها، المعمَّمة، المختزلة إلى بعض المواقف الأساسية، الإمبراطورية وقد تحولت إلى نموذج ساخر للإمبراطورية. كاكاني هذه ليست خلفية الرواية كما هي دافوس لدى توماس مان، إنها واحدة من ثيمات الرواية، إنها ليست موصوفة، إنها مُحَلَلة ومُفَكَّرَة.

يشرح مان أن تأليف *الجبل السحري* موسيقيّ، يقوم على ثيمات يتم تفصيلها كما يجري الأمر في سمفونية، فهي تعود وتتصالب وتصاحب الرواية طوال مجراها كله. هذا صحيح، إلا أنه يجب التدقيق أن الثيمة لا تعني الشيء نفسه لدى مان ولدى موزيل. أولاً، يتم تفصيل الثيمات لدى مان (الزمن، الجسم، المرض، الموت، ...إلخ.) أمام *خلفية لا ــ ثيماتية* واسعة (وصف المكان، والزمان، والعادات) تقريبًا كما يتم مناوبة ثيمات سوناتة في ما بينها بموسيقى خارج الثيمة

وبالجسور وبالانتقالات. ثم، إن الثيمات عنده تملك طابعًا تاريخيًّا متعددًا قويًا، وهو ما يعني القول: إن مان يستخدم كل ما تستطيع بواسطته العلوم ــ علم الاجتماع، علم السياسة، الطب، علم النبات، الفيزياء، الكيمياء ــ إضاءة الأفكار، والأوضاع، والمشكلات، وصراعات شخصياته؛ خلال هذه المقاطع، الطويلة غالبًا، تبتعدُ في نظري روايته عن الجوهري، إذا كان الجوهريّ بالنسبة إلى الرواية هو ما يمكن للرواية وحدها أن تقوله.

تحليل الثيمة لدى موزيل مختلف: أولاً، ليس فيه شيء من تاريخ متعدد؛ فالروائي لا يتقنع عالمًا، أو طبيبًا، أو عالم اجتماع، أو مؤرخًا، إنه يحلل *أوضاعًا بشريةً* لا تؤلف جزءًا من أي فرع علمي، بل تؤلف بكل بساطة جزءًا من الحياة. بهذا المعنى فهم موزيل المهمة التاريخية لرواية عصره: إذا لم تعرف الفلسفة الأوروبية أن تفكر فى حياة الإنسان الحقيقية، أن تفكر فى "ميتافيزيقاه المحسوسة"، فإن الرواية هي التي قدّرَ لها أن تحتل أخيرًا هذا الميدان الخالي.

ثمَّ، وعلى العكس من مان، *كلُّ شيء يصير ثيمة* (تساؤلاً وجوديًّا) لدى موزيل. إذا كان كلُّ شيء يصير ثيمة؛ فالخلفية تختفي وليس هناك، كما هو الأمر على لوحة تكعيبية، إلا السطح الأول. في هذا الإلغاء للخلفية إنما أرى الثورة البنائية التي حققها موزيل. غالبًا ما تملك التغييرات الكبرى مظهرًا رزينًا. والحقيقة أن طول التأملات، وإيقاع الجمل البطيء، يعطيان لرواية ***الإنسان الذي لا خصال له*** مظهرَ نثرٍ "تقليدي". فلا قلبَ لسير الأحداث، ولا حوارات داخلية على طريقة جويس. لا إلغاء للتنقيط. ولا تحطيم للشخصية وللحدث. نتابع، خلال الألفي صفحة، التاريخ المتواضع لمثقف شاب، أولريخ، يتردد على عدد من العاشقات، ويلتقي عددًا من الأصدقاء، ويعمل في جمعية جادة بقدر ما هي مضحكة (هاهنا إنما تبتعد الرواية بطريقة لا تكاد ترى، عن المحتمل وتصير لعبة) غايتها التحضير لعيد ميلاد الإمبراطور، "عيد سلام" كبير مخطط له (قنبلة ساخرة دُسَّت تحت أسس الرواية) ليقام في عام ١٩١٨. كل وضع صغير يبدو كما لو أنه مثبت في جريانه

(ففي هذا الإيقاع، البطيء بصورة غريبة، إنما يمكن لموزيل من وقت لآخر أن يُذكِّرَ بجويس) لكي يُخترَقَ بنظرة طويلة تتساءل ماذا يعني، وكيف نفهمه، ونفكره.

لقد حوّل مان في *الجبل السحري* بعض السنوات قبل حرب ١٩١٤ إلى عيد رائع لوداع القرن التاسع عشر الذي مضى إلى غير رجعة. وتسبر رواية *الإنسان الذي لا خصال له* التي تقع أحداثها في السنوات نفسها، الأوضاعَ البشرية في الحقبة التي ستلي: في هذه *المرحلة النهائية* في الأزمنة الحديثة التي بدأت في عام ١٩١٤ وهي فيما يبدو في طريقها إلى أن تختتم اليوم تحت أعيننا. والحق أن كلَّ شيء هنا، في هذه الكاكاني الموزيلية: سيادة التقنية التي لا يتحكم بها أي إنسان، والتي تغير الإنسان إلى أرقام إحصائية (تتفتح الرواية في شارع حدث فيه اصطدام، رجل مستلقٍ على الأرض وزوج من المارة يعلق على الحدث ذاكرًا العدد السنوي لحوادث السير)، السرعة بوصفها قيمة عليا لعالم ثمل بالتقنية، البيروقراطية المعتمة وكلية الحضور (مكاتب موزيل هي مواز كبير لمكاتب كافكا)؛ العقم الساخر للأيديولوجيات التي لاتفهم شيئًا، ولاتدير شيئًا (فقد ولى العصر المجيد لسيتمبريني ونفتا)، الصحافة، وريثة ما كنا نسميه قديمًا ثقافة، متعاونو الحداثة، التضامن مع المجرمين بوصفه تعبيرًا صوفيًا عن دين حقوق الإنسان (كلاريس وموسبروجر)، حب الطفولة وحكم الطفولة (تقوم أيديولوجية هانز سب، وهو فاشي قبل الأوان على عبادة الطفل فينا).

١١

بعد أن أتمَمْتُ *فالس الوداعات*، في البدايات الأولى لسنوات السبعينيات، اعتبرت مساري ككاتب قد انتهى. كان ذلك تحت الاحتلال الروسي وكانت لنا، زوجتي وأنا، هموم أخرى. بعد سنة من وصولنا إلى فرنسا (وبفضل فرنسا) إنما عدت في نهاية ستة أعوام من الانقطاع الكامل إلى الكتابة بلا حماس. ولقد أردت

– خائفًا، ولكي أحسّ بالأرض تحت قدميّ – أن أفعل ما سبق لي أن فعلته: شيئًا أشبه بجزءٍ ثانٍ من *غراميات مضحكة*، أيْ تراجع! فبهذه القصص إنما بدأت قبل عشرين عامًا مساري كناثر. ولحسن الحظ، بعد أن أجملت اثنتين أو ثلاثًا من هذه الـ"غراميات المضحكة التالية"، فهمت أنني في طريقي إلى عمل شيء مختلف تمام الاختلاف: لا مجموعة من القصص بل رواية (عنونتها فيما بعد ***كتاب الضحك والنسيان***)، رواية في سبعة أجزاء مستقلة، لكنها متحدة إلى درجة أن كلاً منها، إذا ما قرئ بمعزل عن الأجزاء الأخرى، يفقد جزءًا كبيرًا من معناه.

دفعة واحدة، تلاشى كل ما كان لا يزال باقيًا فيَّ من الحذر إزاء فن الرواية؛ فبإعطائي كلّ جزء طابع القصة القصيرة الطويلة، جعلت كامل التقنية التي لا يمكن تلافيها كما يبدو في التأليف الروائي الكبير بلا فائدة. التقيت خلال مشروعي *استراتيجية شوبان القديمة*، استراتيجية *التأليف الصغير* الذي لا يحتاج إلى مقاطع لا ـــ ثيماتية. لقد تخلصتُ من العناكب.

كيف رُبطت فيما بينها هذه القصص الصغيرة المستقلة، إن لم تكن تملك أي حدث مشترك؟ الرابطة الوحيدة التي تجمعها معًا، والتي تجعل منها رواية، هي وحدة الثيمات نفسها. وهكذا التقيت، في طريقي، استراتيجية أخرى قديمة: *الاستراتيجية البيتهوفينية في التنويعات*؛ فبفضلها استطعت البقاء على اتصال مباشر غير منقطع مع بعض المسائل الوجودية التي تسحرني، والتي تمَّ سبرها بالتدريج من زوايا متعددة في هذه الرواية ـــ التنويعات.

يملك هذا السبر التدريجي للثيمات منطقًا، وهذا المنطق هو الذي يُحدّدُ ترابطَ الأجزاء. مثلاً: يعرض الجزء الأول (الرسائل الضائعة) ثيمة الإنسان والتاريخ في قراءتها الأولية: الإنسان مصطدمًا بالتاريخ الذي يسحقه. وفي الجزء الثاني (أمي) تنقلب الثيمة نفسها: بالنسبة للأم لا يمثل وصول الدبابات الروسية شيئًا بالمقارنة مع أجاص حديقتها ("الدبابات قابلة للفساد، أما الأجاص فهو أبدي"). الجزء السادس (الملائكة) حيث تموت البطلة، تامينا، غريقة يمكن أن يبدو الخاتمة المأساوية

للرواية؛ ومع ذلك، لا تنتهي الرواية هنا، بل في الجزء التالي الذي لن يكون مؤلمًا، ولا دراميًا، ولا مأساويًا؛ فهو يقص الحياة الغرامية لشخصية جديدة، جان. وفيه تظهر ثيمة التاريخ بإيجاز وللمرة الأخيرة: "كان لجان أصدقاء كانوا قد تركوا مثله وطنه القديم، وكانوا يكرسون وقتهم للنضال من أجل حريته الضائعة. ولقد حدث لهم جميعًا أن شعروا بأن الرابطة التي كانت تربطهم إلى بلدهم لم تكن إلا وهمًا، وأنهم إن كانوا لا يزالون مستعدين للموت من أجل شيء بات غيرَ مهمٍّ لهم لم يكن سوى مثابرة على أمر معتاد". إننا نمسّ هذه *الحدود* الميتافيزيقية (الحدود: ثيمة أخرى عولجت في الرواية) التي يفقد وراءها كلّ شيء معناه. والجزيرة التي تنتهي فيها الحياة المأساوية لتامينا كانت تحت هيمنة *ضحك* (ثيمة أخرى) الملائكة، في حين تلعلع في الجزء السابع "ضحكة الشيطان" التي تحوّل كل شيء (كل شيء: التاريخ، الجنس، المآسي) إلى دخان. هاهنا فقط يبلغ درب الثيمات نهايته، ويمكن للكتاب أن يتمّ.

١٢

في الكتب الستة التي تمثل نضوجه (***أورور، إنساني، شديد الإنسانية، المعرفة المرحة، في ما وراء الخير والشر، أصول الأخلاق، غروب الأوثان***)، تابع نيتشه وفصّلَ وأعدّ وأكد ودقق النموذج الأونيّ التأليفي نفسه. المبادئ: الوحدة الأولية للكتاب هي الفصل، ويبلغ طوله من جملة واحدة إلى عدة صفحات والفصول كلها، من دون استثناء، سواء أكانت طويلة أم قصيرة، لا تقوم إلا على مقطع واحد، وهي مرقمة دومًا؛ إنها في ***إنساني، شديد الإنسانية*** وفي ***المعرفة المرحة*** مرقمة ومزودة إضافة إلى ذلك بعنوان. عددٌ من الفصول يؤلف جزءًا، وعددٌ من الأجزاء يؤلف كتابًا. يُبْنَى الكتابُ على ثيمة رئيسة، محددة بعنوان (فيما وراء الخير والشر، المعرفة المرحة، أصول الأخلاق، ...إلخ)، وتعالج الأجزاء

المختلفة ثيمات مشتقة من الثيمة الرئيسة (التي تملك هي الأخرى عناوين، كما هو الأمر في *إنساني، شديد الإنسانية*، *فيما وراء الخير والشر*، *غروب الأوثان*، أو هي مرقمة فقط). بعض هذه الثيمات المشتقة موزع عموديًا (أي: كل جزء يعالج بالأفضلية الثيمة المحددة بعنوان الجزء) في حين تجتاز ثيماتٌ أخرى الكتابَ كلَّه. هكذا ولد تأليفٌ هو في آنٍ واحد مُفصَّلٌ إلى حدٍّ أقصى (مقسَّم إلى وحدات عديدة مستقلة نسبيًا) ومتحدة إلى حدٍّ أقصى (تعود الثيمات نفسها بصورة مستمرة). هو ذا في الوقت نفسه تأليف مزود بحسّ إيقاع استثنائي قائمٍ على القدرة على مناوبة فصول قصيرة وطويلة: هكذا مثلاً، يقوم الجزء الرابع من *في ما وراء الخير والشر* حصرًا على حِكَمٍ شديدة القصر (كضرب من التسلية أو من قطعة موسيقية مرحة "سكيرزو"). ولكن بوجه خاص: ها هو تأليف لا توجد فيه أية ضرورة للملء، وللانتقال، أو للمقاطع الضعيفة ، لا يخفّ فيه التوتر أبدًا؛ لأننا لا نرى إلا الأفكار وهي تهرع "من الخارج، ومن الأعلى، ومن الأسفل، كالأحداث، كضربات الصواعق".

١٣

إذا كان فكر فيلسوف ما مرتبط إلى هذا الحد بالتنظيم الشكلي لنصّه، فهل يستطيع أن يوجد خارج هذا النصّ؟ هل بالوسع استخلاص فكر نيتشه من نثر نيتشه؟ بالتأكيد لا، لا يمكن الفصل بين الفكر والتعبير والتأليف. هل ما هو صالح لنيتشه صالح بصورة عامة؟ أي: هل من الممكن القول إن فكر (دلالة) مبدع ما على الدوام لا ينفصل من حيث المبدأ عن التأليف؟

من العجيب، لا، لا يمكن قول ذلك؛ ففي الموسيقى، وخلال زمن طويل، كان إبداع المؤلف الموسيقيّ يقوم حصرًا في ابتكاره اللحني ــ الهارموني الذي كان يوزعه إن صح القول في المخططات التأليفية التي لم تكن تتوقف عليه، والتي

كانت مقرّرة مسبقًا على وجه التقريب: القداسات، المتتابعات الباروكية، والكونشرتوات الباروكية، ...إلخ. لقد نُسّقت أجزاؤها المختلفة في نظام محدد من قبل التقاليد، بحيث إن المتتابعة تنتهي مثلاً كرتابة الساعة، على الدوام، برقصة سريعة، إلخ.، إلخ.

تمثل الاثنتان والثلاثون سوناتة لبيتهوفن التي تغطي حياته كلها من سنواته الخمس والعشرين إلى سنواته الاثنتين والخمسين، تطورًا هائلاً تحولَ خلاله تأليفُ السوناتة كليًا. كانت السوناتات الأُول لا تزال خاضعة للمخطط الموروث من هايدن وموزار: أربع حركات، الأولى: سريعة، مكتوبة في شكل السوناتة، الثانية: آداجيو، مكتوبة في شكل أغنية شعبية ألمانية، الثالثة: ثلاثية أو سكيرزو في إيقاع هادئ، الرابعة: روندو، في إيقاع سريع.

ضعفُ هذا التأليف يصدم العيون؛ فالحركة الأهم، والأشد مأساوية، والأطول، هي الحركة الأولى، يملك تتابع الحركات إذن تطورًا هابطًا: من الأفخم نحو الأخفّ، بالإضافة إلى ذلك، بقيت السوناتة قبل بيتهوفن على الدوام في منتصف الطريق بين مجموعةٍ من القطع (كانت آنئذ تعزف في الحفلات الموسيقية غالبًا حركات معزولة من السوناتات) وتأليفٍ غير قابل للقسمة ومتحد. ومع تتابع تطور سوناتاته الاثنتين والثلاثين، أحلّ بيتهوفن بالتدريج محل المخطط القديم للتأليف مخططًا أشدّ تركيزًا (مختزلاً غالبًا إلى ثلاث حركات وحتى إلى حركتين)، وأشدّ درامية (انتقل مركز الجاذبية نحو الحركة الأخيرة)، وأشدّ اتحادًا (وخاصة بالجو العاطفي نفسه)، لكن المعنى الحقيقي لهذا التطور (الذي صار بذلك *ثورة حقيقية*) لم يكن في إحلال مخطط غيرَ مُرْضٍ بآخرَ، أفضل، بل في كسر *مبدأ المخطط التأليفي المقرر مسبقًا نفسه*.

والحقيقة، أنّ في هذا الخضوع الجماعي للمخطط المقرر للسوناتة أو للسمفونية شيئًا من المسْخَرَة. لنتخيل أن مؤلفي السمفونية جميعًا بما فيهم هايدن وموزارت وشوبيرت وبراهمز يتقنّعون، بعد أن بكوا في حركة *الآداجيو*، وحين

تصل الحركة الأخيرة، في قناع تلامذة صغار ويجرون نحو باحة التسلية لكي يرقصوا ويقفزوا ويصرخوا فيها بأعلى أصواتهم أنَّ كلَّ الخير في ما ينتهي على خير. ذلك ما يمكن تسميته "حماقة الموسيقى". لقد فهم بيتهوفن أن الدرب الوحيد لتجاوزها هو *جعل التأليف الموسيقي فرديًا بصورة جذرية*.

ذلك هو البند الأول من وصيته الفنية الموجهة للفنون جميعًا، وللفنانين جميعًا، والذي أصوغه على هذا النحو: يجب ألا نعتبر التأليف الموسيقي (التنظيم المعماري للمجموع) كرحم مسبق الوجود، مُعَارٍ للمؤلف لكي يملأه بابتكاره؛ يجب أن يكون التأليف الموسيقي نفسه ابتكارًا، ابتكارًا يُلزِمُ إبداعيّة المؤلف كلها.

لا يسعني أن أقول إلى أي حدٍّ سُمِعَتْ هذه الرسالة وفُهِمَتْ، لكن بيتهوفن نفسه عرف أن يستخلص منها كل العبر، بصورة أستاذية، في سوناتاته الأخيرة التي ألفت كل واحدة منها بطريقة فريدة، لم تُعْرَف أبدًا من قبل.

١٤

السوناتة، العمل١١١، لا تملكُ إلا حركتين: الأولى، وهي درامية، أعدّت بطريقة كلاسيكية تقريبًا في شكل سوناتة، والثانية، ذات طابع تأملي، كتبت في شكل تنويعات (شكل كان قبل بيتهوفن، غير معتاد في السوناتة): لا وجود للعبة التضادات والتباينات، بل مجرد تدرج مستمر يضيف على الدوام دقة جديدة للتنويع السابق ويعطي لهذه الحركة الطويلة وحدة استثنائية في النبرة.

بقدر ما إنّ كلّ حركة كاملة في وحدتها، بقدر ما تتعارض مع الأخرى. لا تناسُبَ في المدة: فالحركة الأولى (في عزف شنابل): ٨ دقائق و١٤ ثانية؛ أما الحركة الثانية فهي ١٧ دقيقة و٤٢ ثانية. النصف الثاني من السوناتة إذن أطول بأكثر من مرتين من الحركة الأولى (حالة لا سابق لها في تاريخ السوناتة)! بالإضافة إلى ذلك: الحركة الأولى درامية، والثانية هادئة وتأملية. والحال إن

الابتداء على نحو درامي والانتهاء بتأمل بمثل هذا الطول، يبدو مناقضًا لكل المبادئ المعمارية ويحكم على السوناتة بفقدان كل توتر درامي كان عزيزًا من قبل على بيتهوفن.

لكنَّ هذا التجاور غير المنتظر على وجه التدقيق لهاتين الحركتين هو البليغ، الذي يتكلم، الذي يصيرُ *الإشارة الدلالية* للسوناتة ومعناها المجازي الموحي بصورة حياة قاسية وقصيرة وللغناء الحنيني الذي يتبعها، بلا نهاية. هذه الدلالة المجازية، غير القابلة للإدراك بالكلمات ومع ذلك فهي قوية وملحة، تعطي لهاتين الحركتين وحدة. وحدة لا يمكن تقليدها. (من الممكن إلى ما لانهاية تقليد التأليف الموسيقي اللاشخصي للسوناتة الموزارية، لكن تأليف السوناتة ١١١ تأليفٌ شخصيٌّ إلى حدٍّ أن تقليده سيكون تزييفًا).

تحملني السوناتة ١١١ على التفكير بـ*النخلات البرية* لفوكنر. هنا تتناوب حكاية حب وحكاية سجين هارب، حكايتان لا شيء مشترك بينهما، ولا شخصية ولا حتى أيّ قرابة مرئية للدوافع أو للثيمات. تأليفٌ لا يمكن أن يفيد كنموذج لأيِّ روائي آخر، لا يمكن أن يوجد إلا مرة واحدة؛ تأليف تعسفي، لا يمكن التوصية به، لا يمكن تبريره، لا يمكن تبريره لأنّ وراءه نسمع جملة *كان لابدّ من ذلك* *es muss sein* التي تجعل كلّ تبرير نافلاً.

١٥

برفضه للنسق، غيَّرَ نيتشه في العمق طريقة التفلسف: إن تفكير نيتشه كما عرفته حنة آرانت، *تفكير تجريبي*. أول اندفاع له هو أن يحتّ ما هو جامد، وأن يلغم الأنساق المقبولة عمومًا، وأن يفتح الثغرات لكي يغامر في المجهول؛ إن فيلسوف المستقبل سيصير تجريبيًا، كما يقول نيتشه، حرًا في الذهاب في مختلف الاتجاهات التي يمكن أن تتعارض عند اللزوم.

•

إذا كنت نصيرًا لحضور قوي للتفكير في الرواية؛ فهذا لا يعني أنني أحب ما يسمى "الرواية الفلسفية"، هذا الإخضاع للرواية إلى فلسفة ما، هذا "القصّ" لأفكار أخلاقية أو سياسية. إن التفكير الروائي الأصيل (كما عرفته الرواية منذ رابليه) تفكير لا نسقي على الدوام، غير منضبط. إنه قريب من تفكير نيتشه، إنه تجريبي، إنه يقتحم الثغرات في كل أنساق الأفكار التي تحيط بنا، إنه يفحص (وخاصة بواسطة الشخصيات) دروب التفكير كلها خلال محاولته الذهاب إلى غاية كل منها.

حول التفكير النسقي، أيضًا هذا: إن منْ يفكرُ محمولٌ آليًا على وضع كل شيء في نسق، إنه غوايته الأبدية (حتى غوايتي، وحتى بكتابتي هذا الكتاب): غواية وصف نتائج أفكاره كلها، وتوقع الاعتراضات كلها وردّها مسبقًا؛ لكي يحمي على هذا النحو أفكاره كلها. في حين يجب على منْ يفكر ألا يجهد في إقناع الآخرين بحقيقته؛ لأنه سيوجد على هذا النحو على درب النسق، على الدرب المحزن لـ"الرجل المقتنع"، للرجال السياسيين الذين يحبون أن يوصفوا على هذا النحو، ولكن ما هو الاقتناع؟ إنه فكر توقف، تجمّد، و"الإنسانُ المقتنع" إنسانٌ محدود، لا يرغب الفكر التجريبي في أن يقنع بل في أن يوحي، أن يوحي بفكر آخر، أن يطلق التفكير؛ لذلك على الروائي أن يخلص بانتظام فكره من النسق، وأن يركل بقدمه المتاريس التي نصبها هو نفسه من حول أفكاره.

١٦

إن للرفض النيتشوي للفكر النسقي نتيجة أخرى: *توسيع ثيماتي* هائل؛ فالحواجز بين مختلف الفروع الفلسفية التي حالت دون رؤية العالم في كل امتداده سقطت، وأمكن منذئذ لكلِّ شيء بشري أن يصير موضوع فكر فيلسوف ما. ذلك يقرب أيضًا الفلسفة من الرواية: فللمرة الأولى تفكر الفلسفة لا حول المعرفة، حول

الجمال، حول الأخلاق، حول فنومنولوجيا الروح، حول نقد العقل، ...إلخ، بل حول *كلّ ما هو إنسانيّ*.

حين يعرض المؤرخون أو الأساتذة الفلسفة النيتشوية، فإنهم لا يختزلونها فحسب، وهو تحصيل حاصل، بل يشوهونها بقلبها إلى عكس ما هي عليه، أي إلى نسق. هل هناك مكان، في نيتشه المنسَّق الخاص بهم، لتأملاته حول النساء، حول الألمان، حول أوروبا، حول بيزيه، حول جوته، حول الكيتش الهوجوي، حول أريستوفان، حول خفة الأسلوب، حول السأم، حول اللعب، حول الترجمة، حول روح الطاعة، حول امتلاك الآخر، حول كل الحالات النفسية الخاصة بهذا الامتلاك، حول العلماء وحدود عقلهم، حول الممثلين *Schauspieler* ، الممثلون الذين يتعرون على مسرح التاريخ، هل لا يزال هناك مكان لألف ملاحظة نفسية لا نجدها في أيِّ مكان آخر، إلا ربما لدى عدد نادر من الروائيين؟

كما قرّب نيتشه الفلسفة من الرواية، فإن موزيل قرّب الرواية من الفلسفة. هذا التقريب لا يريد أن يقول إن موزيل أقلّ روائيًا من روائيين آخرين، مثلما أن نيتشه ليس فيلسوفًا أقل من فلاسفة آخرين.

إن *الرواية المفكرة* لموزيل تحقق هي الأخرى توسيعًا ثيماتيًا لم يُعرَف من قبل؛ لا شيء مما يمكن تفكيره مستبعدٌ مِنَ الآن فصاعدًا مِنْ فنّ الرواية.

١٧

عندما كان عمري ثلاثة أو أربعة عشر عامًا، كنت أذهب لتلقي دروس في التأليف الموسيقي، لا لأني كنت طفلاً معجزة ولكن بسبب الرقة الحييّة لأبي. كان الوقت وقت حرب وكان على صديقه، وهو مؤلف موسيقيّ يهودي، أن يحمل شارة النجمة الصفراء، بدأ الناس في تلافيه. وراودت أبي الذي لم يكن يعرف كيف يعبر له عن تضامنه، فكرةُ أن يطلب إليه في هذه اللحظة بالذات، أن يعطيني دروسًا.

كانت تُصادَرُ من اليهود آنئذٍ شققهم، وكان على المؤلف الموسيقي أن ينتقل بلا توقف نحو مكان جديد، أصغر فأصغر، لكي ينتهي، قبل رحيله إلى تريزين، في سكن صغير كان يسكن في كل غرفة منه أشخاص عدّة، بعضهم فوق البعض الآخر. كان قد احتفظ في كل مرة ببيانوه الصغير الذي كنت أعزف عليه تماريني في الهارموني أو في البوليفوني في حين ينكبُّ مجهولون من حولنا على مشاغلهم.

لم يبق لي من كل ذلك إلا إعجابي به وثلاث أو أربع صور. وخاصة هذه الصورة: حين رافقني بعد الدرس، توقف بالقرب من الباب وقال لي فجأة: "هناك كثير من المقاطع العجيبةَ في ضعفها لدى بيتهوفن، لكنها مقاطع ضعيفة تبرِزُ المقاطعَ القوية. إنها كمَرْجٍ لا يمكننا من دونه أن نتمتع بالشجرة الجميلة التي تنبت فوقه".

فكرة عجيبة. والأعجب منها أنها بقيت في ذاكرتي. ربما لأني تشرّفت بأن أتمكن من الاستماع إلى اعترافٍ سريٍّ من المُعلِّم، سرّ، حيلة كبرى، وحدهم العارفون يملكون الحق في معرفته.

أيًا كان الأمر، لقد لاحقني هذا التأمل الوجيز لمعلمي آنئذ حياتي كلها، ولقد دافعت عنه في البداية، ثمّ عارضته بعد ذلك، وما كان لهذا النصِّ من دونه (من دون شِجاري الطويل معه) على وجه اليقين أن يُكتَبَ أبدًا.

ولكن كفى حديثًا عن المبدعات والعناكب. إنني سعيد أن أختم مع صورة رجل كان، قبيل الرحلة الفظيعة التي سيقوم بها، يفكر، بصوتٍ عالٍ، وأمام طفل، حول مشكلة تأليف المبدع الفني.

الجزء السابع

محبوب الأسرة المهمل

استندت عدة مرات إلى موسيقى ليوس ياناتشيك. إنه معروف جيدًا في إنجلترا وفي ألمانيا. أما في فرنسا، وفي البلدان اللاتينية الأخرى، فما الذي نعرفه عنه؟ سأذهب (يوم ١٥ فبراير ١٩٩٢) إلى مكتبة الفناك، وأنظر إلى ما يمكن أن نعثر عليه فيها من مبدعه.

١

أجد على الفور تاراس بولبا (١٩١٨) وسمفونيتا (١٩٢٦): المبدعات الأوركسترالية في *قمة إبداعه*، وبوصفهما أكثر المبدعات شعبية (والأقرب إلى الفهم بالنسبة لمولع مُتوسّط بالموسيقى)، فإنهما يُسجّلان بانتظام تقريبًا على الأسطوانة نفسها.

متتابعة للأوركسترا وللوتريات (١٨٧٧)، ***قصيدة غزلية لأوركسترا وتريات*** (١٨٧٨)، ***الرقصات الشعبيّة*** (١٨٩٠). قطعٌ تعود إلى ما قبل تاريخ إبداعه، والتي تفاجئ بتفاهتها من يبحثون الموسيقى العظيمة تحت توقيع ياناتشيك.

أتوقف عند كلمات "ما قبل التاريخ" و"قمة الإبداع":

ولد ياناتشيك في عام ١٨٥٤. تكمن المفارقة كلها هنا. هذه الشخصية الكبرى في الموسيقى الحديثة هو بِكرُ آخر العمالقة الرومانتيكيين؛ فهو أكبر بأربع

سنوات من بوكشيني، وأكبر بست سنوات من ماهلر، وبعشر سنوات من ريشار شتراوس. خلال زمن طويل كتب مؤلفات كانت لاتتميّز، بسبب حساسيته إزاء مبالغات الموسيقى الرومانتيكية، إلا بتقليديتها الواضحة. وقد بدأ حياته غير راض على الدوام بنوتات ممزقة، ولم يصل إلى أسلوبه الخاص به إلا عند منعطف القرن فقط. واحتلت مؤلفاته في العشرينيات مكانها في برامج حفلات الموسيقى الحديثة، إلى جانب ستراڤنسكي، وبارتوك، وهندميث، لكنه كان يكبرهم بثلاثين أو بأربعين سنة. ولقد صار بعد أن كان محافظاً متوحدًا في شبابه، مجددًا في شيخوخته، لكنه ظلّ وحيدًا على الدوام؛ إذ على الرغم من تضامنه مع كبار المحدثين، فهو يختلف عنهم. لقد توصل إلى أسلوبه من دونهم، ولحداثته طابع آخر، وتكوين آخر، وجذور أخرى.

٢

أتابع جولتي عبر رفوف الفناك FNAC، أعثر بسهولة على *الرباعيتين* (١٩٢٤، ١٩٢٨): إنهما قمة ياناتشيك؛ ففيهما تركزت كل *تعبيريته* في إنجاز كامل. خمسة تسجيلات، ممتازة كلها. أسفتُ مع ذلك لأنني لم أجد (أبحث عنها منذ زمن طويل عبثًا مسجلة على أسطوانة مدمجة) أكثر الأداءات أصالة لهذين الرباعيين (والتي يبقى أفضلها)، تسجيل رباعي ياناتشيك (الأسطوانة القديمة سوبرافون ٥٠٥٥٦ Supraphon؛ جائزة أكاديمية شارل كروس، Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

أتوقف عند كلمة "تعبيرية":

على الرغم من أنه لم يستند إليها أبدًا، فإن ياناتشيك هو في الواقع المؤلف الموسيقي الكبير الوحيد الذي يمكن أن تطبق عليه هذه الكلمة، كليًا، وفي معناها الحرفي؛ ففي نظره كلّ شيء تعبير ولا حقّ لأيّ نغمة موسيقية في الوجود إن لم

تكن تعبيرًا. ومن هنا الغياب الكامل لما هو مجرد "تقنية": النقلات، التفصيلات، آليات الملء الطباقية، وروتين التجويق الموسيقي (وبالمقابل، ميلٌ نحو مجموعات غير معروفة مؤلفة من بعض الآلات الوحيدة)، ...إلخ. وينتج عن ذلك بالنسبة للعازف أنه يجب بما أن كل نغمة تعبير، أن تملك كلّ نغمة (لا الفقرة فحسب، بل كل نغمة في الفقرة) وضوحًا تعبيريًا أقصى. وأيضًا هذا التدقيق: تتميز التعبيرية الألمانية بإيثار الحالات النفسية المبالغ فيها، الهذيان، الجنون. لكنّ ما أسميه تعبيرية لدى ياناتشيك لا علاقة له أبدًا مع هذه النظرة الأحادية الجانب: إنها مروحة غنية انفعالية، مواجهة بلا انتقالات، مشدودة بصورة مدوّخة، من الحنان ومن العنف، من الهيجان ومن السلام.

٣

أعثر على *السوناتة للبيانو والكمان* الجميلة (١٩٢١)، وعلى *حكاية للفيولونسيل والبيانو* (١٩١٠)، وعلى *يوميات ضائع*، للبيانو والتينور والآلتو وثلاثة أصوات نسائية (١٩١٩)، ثم، على مؤلفات سنواته الأخيرة، إنها انفجار إبداعيته، لم يكن أبدًا بمثل حريته في سبعينيات عمره، يفيض بالمرح وبالابتكار، *القداس الجلاجوليتي* (١٩٢٦)، إنه لا يشبه أي قداس آخر، إنه أقرب إلى طقس عربدة منه إلى قداس، وهو ساحر. ومن الحقبة نفسها، *سداسية للآلات الهوائية* (١٩٢٤)، و *قوافي طفولية* (١٩٢٧) ومبدعان للبيانو ولمختلف الآلات أحبهما بوجه خاص، لكن نادرًا ما أعجبني أداؤهما: *كابريشيو* (١٩٢٦) و*كونسرتينو* (١٩٢٦).

أحصي خمسة تسجيلات للمؤلفات من أجل البيانو وحده: *السوناتة* (١٩٠٥) ودورتان: *على الدرب المغطى* (١٩٠٢) و*في الضباب* (١٩١٢)، تُجمَعُ هذه المؤلفات الجميلة على الدوام تقريبًا في أسطوانة واحدة تستكمل (بصورة

مشؤومة) بقطعٍ أخرى أدنى، تنتمي إلى حقبته "ما قبل التاريخ". إنهم عازفو البيانو الذين يخطئون سواء في فهم روح موسيقى ياناتشيك أو في بنيتها، إنهم يستسلمون جميعًا تقريبًا إلى عملية تحويل رومانتيكي متصنعة: بتلطيفهم الجانب العنيف لهذه الموسيقى، وبتجاوزهم نغماته *القوية* وباستسلامهم إلى هذيان *الإيقاع الحرّ* بصورة منتظمة تقريبًا. (إن التأليفات للبيانو عاجزة بصورة خاصة أمام الإيقاع الحر. من الصعب في الحقيقة تنظيم عدم الدقة الإيقاعية مع الأوركسترا، لكن عازف البيانو وحيد، وروحه المخيفة يمكن أن تعيث فسادًا بلا رقابة وبلا ضغط).

أتوقف عند كلمة "تحويل رومانتيكي":

ليست التعبيرية الياناتشيكية استطالة محتدمة للشاعرية الرومانتيكية. إنها على العكس إحدى الإمكانيات التاريخية للخروج من الرومانتيكية. إمكانية مناقضة للإمكانية التي اختارها سترافينسكي؛ فعلى العكس منه، لا يأخذ ياناتشيك على الرومانتيكيين حديثهم عن المشاعر، بل يأخذ عليهم أنهم زيّفوها، وأنّهم أحلوا إيماءات عاطفية ("كذبة رومانتيكية"، كما يمكن أن يقول رنيه جيرار[(١)]) محلّ حقيقة العواطف المباشرة. إنه مأخوذ بالأهواء، لكنه مأخوذ أكثر بالدقة التي يريد بها التعبير عنها. استندال لا هوجو، وهو ما يقتضي القطيعة مع موسيقى الرومانتيكية، مع روحها، مع نبرتها المضخمة (صدم اقتصاد الصوت لدى ياناتشيك الناس جميعًا في عصره)، مع بنيتها.

٤

أتوقف عند كلمة "بنية":

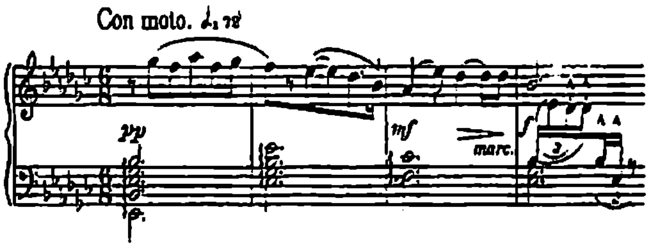
(١) أخيرًا حانت لي فرصة ذكر اسم رنيه جيرار؛ فكتابه *الكذبة الرومانتيكية والحقيقة الروائية* هو أفضل كتاب قرأته حول فن الرواية.

ـ بينما كانت الموسيقى الرومانتيكية تعمل على أن تفرض على حركةٍ ما وحدة انفعالية، تعتمدُ البنية الموسيقية الياناتشيكية على تناوبٍ متعددٍ بصورة غير معتادة لمقاطع انفعالية مختلفة، بل متناقضة، في القطعة نفسها، وفي الحركة نفسها.
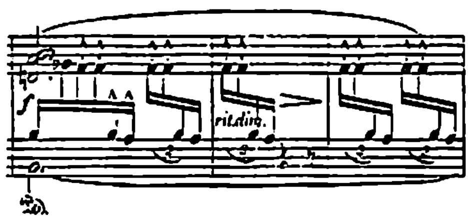
ـ يطابق التنوّع الانفعالي تنوّع السرعة والوحدات القياسية التي تتناوب في التواتر غير المعتاد نفسه.

ـ يخلق تعايش عدة انفعالات متناقضة في فضاء محدود جدًّا معنى أصيلاً (إنه *تجاور الانفعالات غير المنتظر* الذي يدهش ويسحر). إن تعايش الانفعالات أفقي (فهي تتتابع) لكنه أيضًا (وهو أيضًا أكثر غرابة) عمودي (فهي تصدح متزامنة بوصفها *بوليفونية انفعالات*). مثلاً: نسمع في الوقت نفسه لحنًا حنينيًا، وتحته صورة مرعبة أوستيناتو، وفوقها لحنًا آخر يشبه الصرخات. إذا كان العازف لا يفهم أن كل واحد من هذه السطور يملك الأهمية الدلالية نفسها، وأنه بالتالي لا يتوجب على أي واحد منها أن يتحول إلى مجرد مصاحبة، وإلى همس انطباعي، فإنه لن ينتبه إلى البنية الخاصة بموسيقى ياناتشيك.

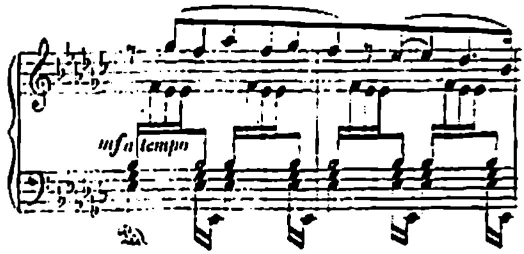
يعطي التعايش الدائم للانفعالات المتناقضة لموسيقى ياناتشيك طابعها *الدرامي*؛ الدرامي بالمعنى الأكثر حرْفيّة للكلمة؛ هذه الموسيقى لا تستدعي قاصًا يقصّ؛ إنها تستدعي مشهدًا يوجد فيه بصورة متزامنة ممثلون عدّة، يتكلمون، ويتواجهون؛ هذا *الفضاء الدرامي*، نجده غالبًا في أصل فقرة لحنية واحدة. كهذه الوحدات الأولى من السوناتة للبيانو هذه:



، إن الفقرة *القوية* المؤلفة من ست مسننات مزدوجة في الوحدة الرابعة لا تزال تؤلف جزءاً من الثيمة الميلودية المفصلة في الوحدات السابقة (فهي مؤلفة مع الفواصل نفسها)، لكنها تشكل في الوقت نفسه نقيضها الانفعاليّ الصارم. بعد عدد من الوحدات، نرى إلى أيّ درجة تناقض هذه الفقرة "الانشقاقية" بعنفها اللحن الرثائي الذي أتت منه:



في الوحدة التالية، يلتقي اللحنان، الأصليّ و"الانشقاقي"، لا في هارمونية انفعالية، بل في بوليفونية متناقضة للانفعالات، كما يمكن أن يلتقي بكاء حنيني وتمرّد:



لقد أهمل جميع عازفي البيانو الذين استطعت أن أحصل على عزفهم في الفناك؛ إذ أرادوا أن يطبعوا على هذه الوحدات تماثلاً انفعاليًا، مهملين علامة *القوية* التي كتبها ياناتشيك على الوحدة الرابعة. إنهم يحرمون بذلك الصورة "الانشقاقية" من طابعها العنيف وموسيقى ياناتشيك من كل توترها الذي لا يُضاهى، والذي يمكن أن تُعرَفَ به (إذا ما فُهِمت جيدًا) على الفور منذ النغمات الأولى.

٥

الأوبرات: لا أعثر على *نزهات السيد بروتشيك* ولا آسف على ذلك، معتبرًا أن هذا المبدع أقرب بالأحرى إلى الفشل، كل الأوبرات الأخرى هنا، بقيادة السير شارل ماكيراس: *فاتوم* (المكتوبة في عام ١٩٠٤، هذه الأوبرا المكتوب كراسها بالشعر والساذج بصورة رهيبة، تمثل، حتى موسيقيًا، بعد سنتين من *يانوفا*، تراجعًا صريحًا)، ثم خمس روائع أعجب بها بلا أي تحفظ: *كاتيا كابانوفا*، *الثعلبة الماكرة*، *قضية ماكروبولوس*، و*يانوفا*: كان للسير شارل ماكيراس جدارة لا تقدر بثمن تمثلت في تخليصها، أخيرًا، (في عام ١٩٨٢، بعد ست وستين سنة!) من التوزيعات التي فرضت عليها في براج عام ١٩١٦. ويبدو لي النجاح أشدّ تألقًا

أيضًا في إعادة النظر التي قام بها في نوتة *من بيت الموتى*. فبفضله، وعينا (في ١٩٨٠، بعد اثنين وخمسين عامًا!) إلى أيِّ حدٍّ أضعفت توزيعات المقتبسين هذه الأوبرا. ففي إبداعيتها المستعادة حيث عثرت من جديد على كل صوتيتها المقتصدة والغريبة (على النقيض تمامًا من السمفونية الرومانتيكية)، تبدو *من بيت الموتى*، إلى جانب *فوتزك* لبيرج، بوصفها الأوبرا الأشدّ حقيقة، والأعظم في عصرنا المظلم.

٦

صعوبة عملية لا حلّ لها: لا يكمن سحر الغناء في أوبرات ياناتشيك، في الجمال اللحني فحسب، بل يكمن أيضًا في المعنى النفسي (معنى غير منتظر على الدوام) الذي يضفيه اللحن لا بصورة شاملة على مشهد ما بل على كل جملة، على كلّ كلمة مغنّاة، ولكن كيف الغناء في برلين أو في باريس؟ إذا ما تم غناؤها باللغة التشيكية (الحلّ الذي تبنّاه ماكيراس)، فإن المستمع لن يسمع إلا مقاطع لفظية خالية من المعنى، ولن يفهم الرهافات النفسية الموجودة في كل صيغة لحنية. إذن هل يجب الترجمة كما كان الأمر في بداية المسار الدولي لهذه الأوبرات؟ إنها مسألة إشكالية أيضًا؛ فاللغة الفرنسية مثلاً لا يمكن أن تسمح بالنبرة القوية الموضوعة على أول مقطع لفظي من الكلمات التشيكية، ويكتسب التنغيم نفسه بالفرنسية معنى نفسيًا مختلفًا تمام الاختلاف.

(هناك شيء مؤلم إن لم يكن مأساوي في تركيز ياناتشيك معظم قواه الإبداعية على وجه الدقة على الأوبرا، واضعًا نفسه بذلك تحت رحمة الجمهور البورجوازي الأشدّ محافظة مما يمكننا تخيله. بالإضافة إلى ذلك، يكمن تجديده الذي لم يسبق له مثيل في إعادة القيمة للكلمة المُغنّاة، وهو ما يعني بصورة محسوسة الكلمة التشيكية، غير القابلة للفهم في تسعة وتسعين بالمائة من مسارح

العالم. من الصعب تخيل تراكم عفوي من العقبات أكبر من ذلك. إن أوبراته هي أجمل ثناء لم يسبق القيام به على اللغة التشيكية، ثناء؟ نعم، وهو في شكل تضحية. فقد ضحّى بموسيقاه العمومية من أجل لغة شبه مجهولة).

٧

سؤال: إذا كانت الموسيقى لغة تتجاوز القوميات؛ فهل تملك دلالة نبرات اللغة المحكية أيضًا طابعًا يتجاوز القوميات؟ أم أنها لا تملك ذلك على الإطلاق؟ أم تملك ذلك بمقدار ما؟ مشكلة كانت تسحر ياناتشيك، إلى درجة أنه أوصى في وصيته بماله كلّه إلى جامعة برنو لمساعدة الأبحاث حول المظهر الموسيقيّ للغة المحكية (إيقاعاتها، نبراتها)، لكننا لا نعبأ بالوصايا، ذلك أمر معروف.

٨

إن إخلاص السير شارل ماكيراس المدهش لمبدع ياناتشيك يعني: إدراك الجوهري والدفاع عنه. استهداف الجوهري، هو من ثمّ الأخلاق الفنية لياناتشيك؛ القاعدة: وحدها النغمة الضرورية حتمًا (ضرورية دلاليًا) تملك الحق في الوجود، ومن هنا اقتصاد أقصى في التجويق. وبتخليص التوليفات من الإضافات التي فرضت عليها، أعاد ماكيراس هذا الاقتصاد وجعل الجمال الياناتشيكي أكثر جلاءً.

لكن يوجد أيضًا إخلاصٌ آخر، بالمقابل، يتجلى في الولع بتجميع كلّ ما يمكن الكشف عنه وراء مؤلف ما. وبما أن كلّ مؤلف يحاول في حياته أن ينشر على الملأ كلّ ما هو جوهري، فإن *المنقبين في القمامات* هواة اللاجوهري.

وبطريقة مثالية، تتجلى روح التنقيب في تسجيل قطع للبيانو، أو للكمان أو للفيولونسيل (ADDA 581136/37). هنا، تحتل القطع الثانوية أو التافهة (اقتباسات

فولكلورية، تنويعات مهجورة، كتابات الشباب، مخططات) تقريبًا خمسين دقيقة، ثلث المدة، وهي مبعثرة بين المؤلفات ذات الأسلوب العظيم. نستمع مثلاً خلال ست دقائق ونصف إلى موسيقى مُصَاحَبة من أجل تَمارين رياضية. أيها المؤلفون الموسيقيون، سيطروا على أنفسكم حينما تأتي إليكم سيدات جميلات من نادٍ رياضي يطلبن إليكم خدمة صغيرة؛ إذ حين تنقلب لباقتكم إلى سخرية، فإنها ستبقى بعدكم!

٩

أتابع فحص الرفوف. عبثًا، أبحث عن بعض المؤلفات الأوركسترالية في سن نضوجه (*طفل عازف الكمان*، ١٩١٢، *نزهة بلانيك*، ١٩٢٠)، وعن غنائياته (وخاصة: *أماروس*، ١٨٩٨)، وبعض المؤلفات من حقبة تكوين أسلوبه الذي يتميز ببساطة مؤثرة لا مثيل لها: *باتر نوستر* (١٩٠١)، *آفي ماريا* (١٩٠٤). ما ينقص وبخطورة كانت الجوقات؛ لأنه لا شيء في هذا المجال يوازي في عصرنا ياناتشيك في مرحلته العظمى، المتمثلة في روائعه الأربع: ***ماريشكا ماجدانوفا*** (١٩٠٦)، ***المعلم هالفار*** (١٩٠٦)، ***سبعون ألفًا*** (١٩٠٩)، ***المجنون الضال*** (١٩٢٢): الصعبة بصورة شيطانية، أما بالنسبة للتقنية، فقد كانت تُعزف في تشيكوسلوفاكيا بصورة ممتازة، لا توجد هذه التسجيلات على وجه التأكيد إلا على أسطوانات قديمة أنتجتها الشركة التشيكية سوبرافون، لكنها صارت منذ سنوات مفقودة.

١٠

ليست النتيجة إذن سيئة تمامًا، لكنها ليست جيدة أيضًا. كان الأمر مع ياناتشيك على هذا النحو منذ البداية. تدخل يانوفا مسارح العالم بعد عشرين عامًا

على تأليفها، بتأخر شديد؛ لأنّ الطابع الجداليّ لجماليّة ما يضيع في نهاية عشرين عامًا ولا تعود جِدّته إذ ذاك مرئية، ولذلك فإن موسيقى ياناتشيك غالبًا ما كانت مفهومة بصورة سيئة، ومعزوفة بصورة سيئة، كما أن معناها التاريخي صار مدعوكًا. إنها تبدو غير قابلة للتصنيف، شأن حديقة تقوم على هامش التاريخ، أما مسألة مكانها في تطوّر (بل: في تكوين) الموسيقى الحديثة، فلا يُفكر حتى بطرحها.

وإذا كان الاعتراف في حالة بروخ وموزيل وجومبروفيتش وبمعيار ما بارتوك قد جاء متأخرًا بسبب الكوارث التاريخية (النازية والحرب)، فإن أمّة ياناتشيك الصغيرة هي التي تكفلت بأن تقوم كليًا بدور الكوارث.

١١

الأمم الصغرى. ليس هذا المفهوم كميًا: إنه يُسَمّي وضعًا، مصيرًا؛ فالأمم الصغيرة لا تعرف الإحساس السعيد بأنها هنا منذ الأبد وإلى الأبد؛ فقد مرت جميعها في هذه اللحظة أو تلك من تاريخها، بغرفة انتظار الموت، وواجهت على الدوام الجهل المتكبّر للكبار، ورأت وجودها باستمرار مهددًا أو موضع شك؛ لأن وجودها هو سؤال.

لقد تحررت الأمم الأوروبية الصغرى في أكثريتها ووصلت إلى استقلالها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. إن إيقاعها في التطور خصوصيّ إذن. و كان هذا اللاتزامن التاريخي بالنسبة للفن خصبًا غالبًا في سماحه بالتصادم الغريب بين حقب مختلفة: هكذا شارك ياناتشيك وبارتوك بحماس في النضال الوطني لشعبيهما، وذلك طابعهما الذي ينتمي إلى القرن التاسع عشر: حسٌ خارق بالواقع، وارتباط بالطبقات الشعبية، وبالفن الشعبي، وعلاقة أشدّ عفوية بالجمهور؛ هذه

الميزات التي تلاشت آنئذ من فنّ البلدان الكبرى، ارتبطت مع جمالية الحداثة في زواج مدهش، ومتفرّد، وسعيد.

تؤلف الأمم الصغرى "أوروبا أخرى" يؤلف تطورها طباقًا مع تطور الأمم الكبرى. ويمكن للمراقب أن يفتتن بالكثافة المدهشة غالبًا لحياتها الثقافية. هنا، تتبدّى ميزة الصّغر: الغنى في الأحداث الثقافية هو على "المستوى الإنساني"، كل امرئ قادر على احتضان هذا الغنى، وعلى المشاركة في كليّة الحياة الثقافية؛ لهذا، فإن الأمة الصغيرة تستطيع في أفضل لحظاتها أن تستحضر حياة مدينة إغريقية قديمة.

هذه المشاركة الممكنة للجميع في كل شيء يمكن أن تذكر بشيء آخر: الأسرة؛ فالأمة الصغيرة تشبه الأسرة الكبيرة، وتحبّ أن تسمى كذلك. وفي لغة أصغر شعب أوروبي، اللغة الإيسلندية، تقال الأسرة: *fjölskylda*؛ وجذر الكلمة فصيح: *skylda* التي تعني: التزام، وكلمة *fjöl* تعني: متعدد. الأسرة إذن هي التزام متعدد. وللإيسلنديين كلمة واحدة لقول: الروابط الأسرية: *fjölskyldubönd* : خيوط (*bönd*) الالتزامات الأسرية؛ ففي الأسرة الكبيرة للأمة الصغيرة، يُقيَّدُ الفنان بطرق متعددة، وبخيوط متعددة. حين يقسو نيتشه بصخب على الطبع الألماني، وحين ينادي استندال بأنه يفضل إيطاليا على وطنه، لم يشعر أي ألمانيٌ بالإساءة، ولا أيُ فرنسي من ذلك، ولو جرؤ يوناني أو تشيكي على أن يقول الشيء نفسه لصبّت عليه أسرته اللعنة كما لو كان خائنًا بغيضًا.

ولما كانت مكنونة في لغاتها الصعبة، فإن الأمم الصغيرة (حياتها، تاريخها، ثقافتها) معروفة على نحو سيئ جدًا، ونظن بالطبع أنّ العائق الرئيسي أمام الاعتراف الدولي بفنها إنما يكمن هنا. سوى أن الأمر على العكس؛ فهذا الفنّ معاق؛ لأنّ الناس جميعًا (النقاد، المؤرخون، المواطنون، شأنهم شأن الأجانب) يلصقونه على الصورة الكبرى للأسرة القومية، ويحولون دونه ودون الخروج من هنا. جومبروفيتش: بدون أيّ فائدة (دون أي اختصاص، أيضًا)، يتبارى المعلقون

الأجانب في شرح مبدعه متحدثين عن طبقة النبلاء البولونية، وفن الباروك البولوني، ...إلخ. وكما كتب بروجيديس[٢]، إنهم "يجعلونه بولونيًّا" و "يعيدون جعله بولونيًّا"، ويدفعون به إلى الوراء، إلى *الظرف* القومي *المحدود*. ومع ذلك، فليست معرفة طبقة النبلاء البولونية بل معرفة الرواية العالمية (أي معرفة *الظرف الكبير*) هي التي تجعلنا نفهم جدّة، وانطلاقًا منها قيمة الرواية الجومبروفيتشية.

١٢

يا أيتها الأمم الصغيرة. في الحياة الحميمية الحارة، كلّ امرئ يحسد فيها الآخر، وجميع الناس يراقب الناس جميعًا. "أيتها الأسرة، إنني أكرهك!"، وكذلك هذه الكلمات لجيد: "لا شيء أشدّ خطورة عليك من أسرت*ك*، من غرفت*ك*، من ماضي*ك* [...] يجب عليك هجر ذلك كلّه." عرف ذلك إبسن،وسترندبرج، وجويس، وسفيريس، فقد قضوا جزءًا كبيرًا من حياتهم في الخارج، بعيدًا عن السلطة الأسرية. كان ذلك بالنسبة إلى ياناتشيك، وهو الوطني الساذج، عسيرًا على التصوّر. ومن ثم، فقد دفع الثمن.

بالطبع، عرف الفنانون المحدثون جميعًا عدم الفهم والكراهية، لكنهم كانوا في الوقت نفسه محاطين بالتلامذة، وبالمنظرين، وبالعازفين الذين كانوا يدافعون عنهم، وكانوا منذ البداية يفرضون المفهوم الأصيل لفنهم. في برنو، في منطقة قضى فيها كل حياته، كان لياناتشيك، أصدقاء مخلصون وعازفون يثيرون الإعجاب غالبًا (ورباعي ياناتشيك كان واحدًا من آخر ورثة هذا التقليد)، لكن تأثيرهم كان شديد الضعف. منذ السنوات الأولى من القرن الماضي، كان علم الموسيقى التشيكي الرسمي يواجهه باستخفافه. وكان العقائديون القوميون الذين لم يكونوا يعرفون غير سميتانا ولا قوانين غير القوانين السميتانية، متضايقين من

(٢) Lakis Proguidis, *Un écrivain malgré la critique*, Gallimard, 1989.

غيْرِيّته. ولم يكن بابا علم الموسيقى البراجي، البروفسور نيجدلي، الذي صار في آخر حياته، في عام ١٩٤٨، وزيرًا ومعلمًا قديرًا للثقافة في تشيكوسلوفاكيا الستالينية، يحتفظ في شيخوخته المحاربة إلا باثنين من ضروب الشغف: تبجيل سميتانا، ولعن ياناتشيك. وكان الدعم الأكثر فعالية الذي تلقاه طوال حياته دعمَ ماكس برود؛ إذ بترجمته بين عامي ١٩١٨ و١٩٢٨ كل أوبراته إلى الألمانية، فتح أمامها الحدود كلها وخلصها من السلطة الحصرية للأسرة الغيورة. وفي عام ١٩٢٤، كتب دراسة عنه، هي الأولى المخصصة له، لكنه لم يكن تشيكيًّا، ومن ثم فقد كانت، أو دراسة ياناتشيكية، إذن ألمانية. أما الثانية فكانت فرنسية نشرت في باريس عام ١٩٣٠. أما باللغة التشيكية، فلم ترَ أولُ دراسة كاملة عنه النورَ إلا بعد تسعة وثلاثين عامًا من دراسة برود(٣). لقد قارن فرنز كافكا نضال برود من أجل ياناتشيك بالنضال الذي خيض ذات يوم من أجل دريفوس. مقارنة مدهشة تكشف عن درجة العداوة التي واجهت ياناتشيك في بلده. فبين عامي ١٩٠٣ و١٩١٦ كان المسرح القومي في براج يؤجل بعناد تقديم أول أوبرا له، *يانوفا*. وفي دبلن، في الحقبة نفسها، بين عامي ١٩٠٥ و١٩١٤، رفض مواطنو جويس كتابه النثري الأول، *أهل دبلن*، لا بل إنهم أحرقوا المسودات في عام ١٩١٢. ويتميز تاريخ ياناتشيك عن تاريخ جويس بشرِّ النهايةِ؛ فقد كان مرغمًا على رؤية يانوفا تُقادُ من قبل قائد الأوركسترا الذي رفضه طوال أربعة عشر عامًا، والذي لم يكن يُكِنُّ طوال أربعة عشر عامًا إلا الاحتقار لموسيقاه. كان مجبرًا على أن يكون معترفًا بالجميل. اعتبارًا من هذا الانتصار المهين (فقد احمرّ النص الموسيقي من التصحيحات والتشطيب والإضافات)، انتهى بهم الأمر في بوهيميا إلى احتماله. أقول: احتمال. إذا لم تنجح أسرة في القضاء على الابن المحبوب المهمل، فإنها،

(٣) Jaroslav Vogel, Janacek (Prague, 1963, traduit en anglais chez W.W. Norton and Company, 1981),
وهي دراسة مفصّلة وأمينة، لكنها محدودة في أحكامها بأفقها :لقومي والقوموي. فبارتوك وبرج، الموسيقيان الأقرب من ياناتشيك على الصعيد الدولي: الأول غير مشار إليه على الإطلاق، والآخر بالكاد، كيف يمكن وضع ياناتشيك على خارطة الموسيقى الحديثة دون هذين المرجعين؟

مع تساهل أمومي، تحطٌّ منه؛ إذ إنّ الخطاب السائر في بوهيميا، والذي يريد اعتبار نفسه واقفًا إلى جانبه، ينتزعه من ظرف الموسيقى الحديثة، ويحتجزه في الإشكالية المحلية: ولع بالفولكلور، وطنيّة مورافية، إعجاب بالمرأة، وبالطبيعة، وبروسيا، وبالسلافية، وضروب أخرى من الهراء. أيتها الأسرة، أكرهك. لم تكتب أية دراسة موسيقية مهمة تُحلل *الجدّة الجمالية* لمبدعه حتى اليوم من قبل أيٍّ من مواطنيه. لا وجود هناك لأية مدرسة مؤثرة للتأويل الياناتشيكي كان يمكن أن تجعل من جماليته الغريبة واضحة للعالم. ولا وجود هناك لاستراتيجية تستهدف التعريف بموسيقاه. ولا وجود هناك لطبعة كاملة على الأسطوانات لمبدعه، ولا وجود هناك لطبعة كاملة تضمُّ كتاباته النظرية والنقدية.

ومع ذلك، فهذه الأمة الصغيرة لم تملك أيَّ فنّان أعظم منه.

١٣

فلندع ذلك. أفكر بالسنوات العشر الأخيرة من حياته: بلده مستقل، وموسيقاهُ، أخيرًا، يُصفَّقُ لها، وهو نفسه محبوبٌ من قبل امرأةٍ شابة، صارت مبدعاته جريئة أكثر فأكثر، وحرّة، ومرحة، شيخوخة بيكاسوية. في صيف ١٩٢٨، جاءت حبيبته يصحبها طفله لرؤيته في بيته الريفي الصغير. ضلَّ الطفل في الغابة، فذهب للبحث عنه، جاريًا في كل الاتجاهات، وينتابه الحرّ والبرد، ويُصاب بنزلة صدرية، ويُصحَبُ للمستشفى وبعد أيام عدّة من ذلك يموت. إنها هنا معه. منذ أعوامي الأربعةَ عشر أسمع الهمس أنه مات وهو يمارس الحب معها على سريره في المستشفى. أمرٌ قليل الاحتمال، لكنه كما كان يحب همنجواي أن يقول، أكثرُ حقيقة من الحقيقة. أيُّ تتويجٍ آخر لهذا المرح المحتدم الذي كانه عمره المتأخر؟

هذا هو البرهان على أنه كان هناك في أسرته القومية مَنْ يُحبّه مع ذلك؛ لأن هذه الخرافة هي باقة ورد موضوعة على قبره.

الجزء الثامن

الدروب في الضباب

ما السخرية؟

في الجزء الرابع من *كتاب الضحك والنسيان*، احتاجت تامينا، البطلة، لخدمة من صديقتها بيبي، وهي اختصاصية خطوط، ولكي تكتسب ثقتها، تدبرت من أجلها لقاء مع كاتبٍ من الأقاليم يُدْعى باناكا. يشرح هذا الكاتب لاختصاصية الخطوط أن الكُتَّاب الحقيقيين اليوم قد تخلوا عن فنّ الرواية القديم: "أتعلمين، إن الرواية هي ثمرة وهمٍ بشريٍ، وهمِ إمكان فهم الآخر، ولكن ما الذي يعرفه بعضنا عن البعض الآخر؟ [...] كل ما يسعنا عمله هو تقديم تقرير عن أنفسنا. [...] وكل ما عدا ذلك كذب." ويقول صديق باناكا، وهو أستاذ فلسفة: "منذ جيمس جويس أصلاً نعلم أن أكبر مغامرة في حياتنا هي غياب المغامرة. [...] لقد انتقلت أوديسة هوميروس إلى الداخل. وصارت باطنية." بعد وقت من صدور الكتاب، وجدت هذه الكلمات استشهادًا يفتتحُ روايةَ فرنسية. لقد أطراني ذلك كثيرًا، لكنه أحرجني أيضًا؛ لأن ما كان باناكا وصديقه يقولانه في نظري لم يكن إلا كلمات سخيفة مصطنعة. لقد سمعتها في تلك الحقبة، خلال سنوات الستينيات، في كل مكان من حولي: ثرثرة جامعية منسوجة من بقايا البنيوية والتحليل النفسي.

بعد ظهور هذا الجزء الرابع نفسه في تشيكوسلوفاكيا من *كتاب الضحك والنسيان* في كتيب نشر وحده (أول نشر لواحد من نصوصي بعد عشرين عامًا من المنع)، أرسلوا إليّ وأنا في باريس قصاصة من الصحافة: كان الناقد مسرورًا

مني، وكدليل على ذكائي، فقد استشهد بهذه الكلمات التي كان يعتبرها ثاقبة: "منذ جيمس جويس أصلاً نعلم أن أكبر مغامرة في حياتنا هي غياب المغامرة"، ...إلخ. لقد شعرت بمسرة غريبة ماكرة؛ إذ أراني أعود إلى مهبط رأسي على حمار من سوء التفاهم.

سوء التفاهم قابل للفهم: لم أحاول الاستهزاء من باناكا وصديقه البروفسور، ولم أعلن عن تحفظي إزاءهما. على العكس من ذلك، لقد فعلت كلَّ شيء لكي أخفيه، مريدًا بذلك أن أضفي على رأييهما أناقة الخطاب المثقف الذي كان يحترمه آنئذ، ويقلده الناس جميعًا بحماس. ولئن جعلتَ من كلامهما مضحكًا، مبالغًا في إفراطاته؛ فقد كنت أمارس فنّ ما يطلق عليه الهجاء. الهجاء هو فنٌّ ذو أطروحة؛ إنه يستهزئ مما عزم على مقاومته واثقًا من حقيقته الخاصة به. إن علاقة الروائي الحقيقي مع شخصياته ليست هجائية على الإطلاق، إنها علاقة ساخرة. ولكن كيف تجعل السخرية نفسَها، وهي رصينة بالتعريف، تُرى؟ بالظرف: فأحاديث باناكا وصديقه وُضِعَتْ في فضاء من الإشارات، والأفعال، والكلام يجعلها نسبيّة. والعالم القروي الصغير الذي يحيط بتامينا يتميز بأنانية بريئة: الكلُّ يكنُّ لها عاطفة صادقة، ومع ذلك فلا يحاول أحدٌ أن يفهمها، غير عارفٍ حتى ماذا يعني الفهم. إذا قال باناكا إن فنّ الرواية باطلٌ لأن فهمَ الآخر ليس إلا وهمًا، فهو لا يعبِّر عن موقف جمالي على الموضة فحسب بل يعبِّر، على الرغم منه، عن البؤس نفسه وعن بيئته كلها: افتقار للرغبة في فهم الآخر، عمى أناني نحو العالم الحقيقي.

تعني السخرية: لا يمكن أخذ أيّ تأكيد نجده في رواية ما بصورة معزولة؛ فكلّ تأكيد يوجد في مواجهة معقدة ومتناقضة مع تأكيدات أخرى، وأوضاع أخرى، وإشارات أخرى، وأفكار أخرى، وأحداث أخرى. وحدها القراءة البطيئة، مرتين، أو مرات عدّة متكررة، تبرزُ العلاقات الساخرة داخل الرواية التي تبقى الرواية من دونها غير مفهومة.

سلوك ك. العجيب خلال توقيفه

يستيقظ ك. صباحًا، ويرنّ الجرس وهو لا يزال في سريره ليُحملَ له طعام الفطور. وبدلاً من الخادمة يصلُ مجهولون، بشرٌ عاديون، يرتدون ثيابًا عادية، لكنهم يتصرّفون على الفور بسيادةٍ تبلغ حدًّا أن ك. لا يستطيع أن لا يشعر بقوتهم، وسلطتهم؛ فهو على الرغم من انزعاجه، غير قادر إذن على طردهم ويطلب منهم بتهذيب: "مَنْ أنتم؟"

منذ البداية، يتذبذب سلوك ك. بين ضعفه المستعدّ للانحناء أمام الإهانة التي لا تصدق للمتطفلين (جاءوا يعلمونه أنه موقوف) وخوفه من الظهور مضحكًا. قال مثلاً بصورة حاسمة: "لا أريد لا البقاء هنا ولا أن توجهوا إليّ الكلام دون أن تقدموا أنفسكم." يكفي انتزاع هذه الكلمات من علاقاتها الساخرة، وأخذها بحرفيتها (كما أخذ قارئي كلمات باناكا)، وسيصير ك. في نظرنا (كما كان في نظر أورسون ويلز الذي نقل *القضية* إلى فيلم) إنسانًا ـ يتمرد ـ ضد ـ العنف. ومع ذلك، يكفي أن نقرأ بانتباه النصّ لنرى أن هذا الإنسان الذي يزعم أنه متمرد يستمر في طاعة المتطفلين الذين لا يتنازلون إلى تقديم أنفسهم فحسب، بل يتناولون طعام فطوره ويجعلونه يبقى واقفًا، في لباس النوم، خلال هذا الوقت كله.

في نهاية هذا المشهد من الإهانات الغريبة (فهو يمدّ لهم يده ويرفضون أخذها)، يتوجه أحدهم بالقول إلى ك.: "أفترض أنك تريد الذهاب إلى مصرفك، يقول ك.: إلى مصرفي، كنت أظن أنني موقوف!"

هو ذا من جديد الإنسان ـ الذي ـ يتمرد ـ ضد ـ العنف! إنه تهكمي! إنه يستثير! كما هو من ثمَّ تعليق كافكا الذي يوضح:

"كان ك. يضع في سؤاله نوعًا من التحدي؛ إذ على الرغم من رفض مصافحته، كان يستشعر نفسه، ولا سيما منذ أن نهض الحارس، مستقلاً أكثر فأكثر

عن هؤلاء الناس كلهم. كان يلعب معهم، وكان ينوي في حالة ما إذا ذهبوا أن يجري وراءهم حتى مدخل المبنى وأن يعرض عليهم توقيفه".

تلك سخرية شديدة البراعة: ك. يستسلم، لكنه يريد أن يرى نفسه كشخص قوي "يلعبُ معهم"، ويهزأ منهم حين يبدي لهم، بتهكم، أنه يأخذ توقيفه مأخذ الجد، إنه يستسلم لكنه سرعان ما يفسّر استسلامه بطريقة يحافظ معها في نظره على كرامته.

كنا قد قرأنا كافكا في البداية ووجهنا مطبوع بتعبير مأساوي، ثم علمنا بعد ذلك أن كافكا حين قرأ الفصل الأول من *القضية* لأصدقائه جعلهم جميعًا يضحكون. حينئذ بدأنا في إرغام أنفسنا على الضحك، ولكن من دون أن نعرف على وجه الدقة لماذا. والحقيقة ما هو المثير للضحك في هذا الفصل؟ سلوك ك. ولكن بماذا كان هذا السلوك هزليًا؟

يذكرني هذا السؤال بالسنوات التي قضيتها في كلية السينما في براج. كنا، صديق لي وأنا، نرى خلال الاجتماعات على الدوام بتعاطف خبيث أحد زملائنا، وهو كاتب في الخمسين من عمره، وهو رجل مرهف ومستقيم، لكننا كنا نظن به جبنًا كبيرًا لا يُقهَر. وقد حلمنا بهذا الوضع الذي، لم نستطع (ويا للأسف!) أن نحققه أبدًا:

يقوم أحدنا، فجأة، في وسط الاجتماع، بمخاطبته: "اركع!"

ربما لن يفهم، أولاً، ماذا نريد، أو أنه، وبصورة أدقّ، ربما سيفهم في تخاذله الواضح على الفور، لكنه يمكن أن يظنّ أن من الممكن ربح بعض الوقت؛ إذ يبدو بمظهر من لم يفهم.

سنكون مرغمين على رفع الصوت: "اركع!"

في هذه اللحظة، لن يعود بوسعه أبدًا الظهور بأنه لم يفهم. وسيكون على استعداد للطاعة، من دون أن يبقى عليه إلا أن يحلّ مشكلة واحدة: كيف يطيع؟ كيف يركع، هنا، تحت أنظار كل زملائه، دون إذلال نفسه؟ سيبحث بيأس عن صيغة مضحكة تصاحب ركوعه: يقول أخيرًا: "هل تسمحوا لي، يا زملائي الأعزاء، أن أضع وسادة تحت ركبتيّ؟

ـ "اركع واخرس!"

سيستجيب ضامًا يديه وحانيًا رأسه قليلاً إلى اليسار: "زملائي الأعزاء، لو أنكم درستم فن الرسم في عصر النهضة لوجدتم أن رفائيل قد رسم بهذه الطريقة على وجه الدقة القديس فرانسوا الأسيزي".

كنا نتخيل كلّ يوم تنويعات جديدة من هذا المشهد اللذيذ مبتكرين صيغًا أخرى وصيغًا مسلية أخرى يحاول بها زميلنا أن يحفظ كرامته.

القضية الثانية ضد جوزيف ك.

بخلاف أورسون ويلز، كان أوائل مفسّري كافكا بعيدين عن اعتبار ك. بوصفه بريئًا يتمرّد ضد التعسف. ففي نظر ماكس برود، ذلك أمر لا يداخله الشك، جوزيف ك. مذنب. ماذا فعل؟ إنه، في نظر برود (*اليأس والسلام في مبدع كافكا*، ١٩٥٩)، مذنبٌ بعدم قدرته على الحب Lieblosigkeit. « Joseph K. liebt niemand, er liebelt nur, deshalb muss er sterben. » جوزيف ك. لا يحبُّ أحدًا، إنه يتسلى فقط، إذن يجب أن يموت. (فلنحتفظ إلى الأبد في الذاكرة بالحماقة الرائعة لهذه الجملة!) ويأتي برود على الفور ببرهانين على عدم قدرته على الحب Lieblosigkei؛ فبناءً على فصلٍ غير مكتملٍ ومستبعدٍ من الرواية (يُنشر عادة كملحق)، لم يذهب جوزيف ك. منذ ثلاث سنوات لرؤية أمه، إنه يرسل لها المال فقط، ويستعلم عن صحتها من قريب له، (شبَهٌ عجيب: ميرسو، في رواية *الغريب*،

متهم هو الآخر بأنه لا يحبُ أمّه). والبرهان الثاني، هو علاقته بالآنسة بورستنر، وهي علاقة في نظر برود "من أوْضَعِ العلاقات الجنسية" (die niedrigste Sexualität). "وبما أن الجنس يغشيه، فإن جوزيف ك. لا يرى في المرأة كائنًا بشريًا".

قام إدوار جولدشتوكر، وهو اختصاصي تشيكي بالحضارة الألمانية، في مقدمته للطبعة البراجية لرواية *القضية* في عام ١٩٦٤، بإدانة ك. بقسوة مماثلة حتى وإن لم تكن ألفاظه مطبوعة، كما هو الأمر لدى برود، باللاهوت بل بعلم الاجتماع الماركسي: "جوزيف ك. مذنب؛ لأنه سمح لحياته أن تكون مُمَكْنَنَة، آلية، مستلبة، ولأنها تكيفت مع الإيقاع النمطي للآلة الاجتماعية، ولأنها تُركت محرومة من كلِّ ما هو إنساني؛ هكذا خرق ك. القانون الذي تخضع له حسب كافكا كلّ الإنسانية والذي يقول: ـــ كن إنسانيًا ـــ" بعد أن خضع إلى قضيّة استالينية رهيبة اتُّهم فيها بجرائم خيالية، قضى جولدستوكر في سنوات الخمسينيات أربع سنوات في السجن. أتساءل: كيف استطاع وهو نفسه ضحية قضيّة بعد عشر سنوات من ذلك أن يقيم قضيّة أخرى ضد متّهم آخر قليل الذنب شأنه هو نفسه؟

إن القضية في رواية كافكا، حسب ألكسندر فيالات (*التاريخ السري للقضية*، ١٩٤٧)، هي القضية التي أقامها كافكا ضد نفسه، باعتبار أن ك. ليس إلا مثيله: كان كافكا قد فسخ خطوبته مع فيليسيا، وجاء من سيكون الحمو "من مالمو خصيصًا ليدين المذنب. وغرفة فندق آسكاني؛ حيث جرى هذا المشهد (في يوليو ١٩١٤) كان يؤثر على كافكا تأثير المحكمة [...]. وفي اليوم التالي كان يباشر كتابة *الجماعة السجنية والقضية*. إننا نجهل جريمة ك." والأخلاق السائدة تغفر له. ومع ذلك فإن "براءته" شيطانية [...]؛ إذ إن ك. خالف بطريقة سرية قوانين عدالة سرية لا تقارن بأي شكل مع عدالتنا [...]، القاضي هو الدكتور كافكا، والمتهم هو الدكتور كافكا. إنه يطلب الحكم عليه بإدانته بذنب البراءة الشيطانية".

خلال القضية الأولى (القضية التي يقصها كافكا في روايته) تتهم المحكمة ك. *دون أن تسمي الجريمة*. لا يدهش علماء الكافكاوية من إمكان اتهام شخص دون قول لماذا، ولا يسرعون إلى التأمل في هذا الوضع غير المسبوق، وغير المدروس في أيّ مبدع أدبي. إنهم يقومون، بدلاً من ذلك، بلعب دور محامي الادعاء في قضية أخرى يقيمونها هم أنفسهم ضدّ كافكا محاولين هذه المرة تسمية الخطيئة الحقيقية للمتهم. برود: غير قادر على أن يحبّ! جولدستوكر: رضي أن تكون حياته مُكننة! فيالات: فسخ خطوبته! يجب أن نختصّهم بهذه الجدارة: إن قضيتهم ضد ك. كافكاوية بقدر كافكاوية القضية الأولى؛ لأنه إذا كان ك. في قضيته الأولى غير متهم بشيء، فهو في القضية الثانية متهم بشيء غير جدّي، وهو الأمر نفسه، لأنّ الأمرَ، في الحالتين، واضح: ك. مذنب لا لأنه ارتكب خطيئة، بل لأنه كان متهمًا. إنه متهم، إذن يجب أن يموت.

التذنيب

لا يوجد هناك إلا منهجٌ واحدٌ لفهم روايات كافكا. قراءتها كما تقرأ الروايات، وبدلاً من البحث في شخصية ك. عن صورة المؤلف وفي كلمات ك. عن رسالة سرّيّة مشفرة، أن يقوم المرء بصورة يقظة، بمتابعة سلوك الشخصيات، وأحاديثها، وأفكارها، ومحاولة تخيلها أمام عينيه. إذا ما قرئت *القضية* على هذا النحو، فإننا منذ البداية نتحيّر أمام رد فعل ك. الغريب إزاء الاتهام؛ إذ دون أن يرتكب أي سوء (أو دون أن يعرف ما فعله من سوء)، يبدأ ك. على الفور بالسلوك كما لو كان مذنبًا. إنه يستشعر نفسه مذنبًا. لقد جعلوه مذنبًا. لقد تم *تذنيبه*.

لم نكن قديمًا نرى بين "أن يكون المرء مذنبًا"، و"أن يستشعر نفسه مذنبًا" إلا علاقة شديدة البساطة: يستشعر نفسه مذنبًا مَنْ كان مذنبًا. إن كلمة "التذنيب"، في الحقيقة، حديثة نسبيًا؛ فقد استخدمت بالفرنسية للمرة الأولى عام ١٩٦٦ بفضل التحليل النفسي ومبتكراته اللفظية؛ فالاسم المشتق من هذا الفعل ("تذنيب

culpabilisation") قد وضع بعد سنتين، في عام ١٩٦٨. سوى أنه تمَّ قبل ذلك بوقت طويل،عَرْضُ وضع التذنيب الذي لم يسبق حتى ذلك الحين سبره، ووصفه، وتفصيله في رواية كافكا، من خلال شخصية ك.، وذلك بمناسبة مختلف أطوار تطوره:

الطور ١: نضال عبثي من أجل كرامة ضائعة. إنسان متهم عبثًا، ولم يكن بعدُ يشك ببراءته منزعج من أن يرى أنه يتصرفُ كما لو كان مذنبًا. أن يتصرّف المرء كمذنب، وأن لا يكون كذلك ينطوي على شيء مهين، وهو ما يجهد في إخفائه. هذا الوضع المعروض في المشهد الأول من الرواية مكثف في الفصل التالي، من خلال هذه المزحة ذات السخرية الهائلة:

صوت مجهول يهتف إلى ك.: يجب أن يُستجوب الأحد القادم في بيت في ضاحية ما؛ فيقرر الذهاب دون تردد، طاعةً؟ خوفًا؟ لا، فالخداع الذاتي يعمل آليًا: إنه يريد الذهاب لكي يتخلص بسرعة من المزعجين الذين يجعلونه يهدر وقته مع قضيتهم الحمقاء ("كانت القضية تتعقد وكان يجب مواجهتها، لكي تكون هذه الجلسة الأولى الجلسة الأخيرة أيضًا"). بعد ذلك على الفور، يدعوه مُديرُه إلى بيته يوم الأحد ذاته. الدعوة مهمة بالنسبة لمسار ك. المهنيّ. هل سَيَعْدِلُ ك. إذن عن الاستدعاء الهزأة؟ لا، إنه يرفض دعوة المدير بما أنه كان أصلاً، دون إرادة الاعتراف بذلك لنفسه، تحت هيمنة القضية أساسًا.

إذن، يذهب الأحد للاستجواب. يكتشف أن الصوت الذي أعطاه العنوان بواسطة التليفون نسيَ أن يشير إلى الساعة. لا يهم، إنه يستشعر نفسه مستعجلاً ويركض (نعم، حرفيًا، إنه يركض، وبالألمانية: *er lief*) عبر المدينة كلها. إنه يركض للوصول حسبَ الوقت، على الرغم من أنه لم تحدد له أية ساعة. لنقبل أنه كان يملك أسبابًا للوصول بأبكر وقت ممكن؛ لكن لماذا في هذه الحالة، لا يركب الترامواي الذي يمرّ في الطريق نفسه بدلاً من الركض؟ ها هو السبب: إنه يرفض ركوب الترامواي؛ لأنه "لم يكن يملك أية رغبة في التنازل أمام اللجنة بإقامته

البرهان على دقة مبالغ فيها". إنه يركض نحو المحكمة، لكنه يركض إليها بوصفه إنسانًا فخورًا لا يتنازل أبدًا.

الطور ٢: امتحان القوة، أخيرًا، يصل إلى قاعةٍ كان يُنتَظرُ فيها. يقول القاضي: "أنت إذن دهّان"، ويستجيب ك. أمام الجمهور الذي يملأ القاعة بحيوية للجهل المضحك: "لا، إنني المفوض الأول في مصرف كبير"، ثم ينقدُ في خطاب طويل، عدم اختصاص المحكمة. أما وقد شجعه التصفيق فقد شعر بنفسه قويًا، وتحدّى قضاته حسب الصيغة المعروفة عن المتَّهَمِ الذي صار متَّهِمًا (لقد استسلم ويلز، الذي كان مثيرًا للإعجاب في صممه أمام السخرية الكافكاوية، لخداع هذه الصيغة). تأتي الصدمة الأولى حين يلمح الشارات على أعناق المشتركين جميعًا، ويدرك أن الجمهور الذي كان يظن أنه يستثير إعجابه لا يتألف إلا من "موظفي المحكمة [...] المجتمعين هنا لكي يسمعوا ويتجسسوا". يذهب في حال سبيله، وعند الباب، ينتظره قاضي التحقيق لكي ينذره: "لقد حرمت نفسك بنفسك من الميزة التي يمثلها الاستجواب على الدوام بالنسبة للمتهم". يتعجب ك.: يالكم من عصابة فجار! إنني أهديكم كل استجواباتكم!"

لن نفهم شيئًا في هذا المشهد دون أن نراه في علاقاته الساخرة مع ما يتلو مباشرة تعجب ك. المتمرّد الذي انتهى الفصل به. وهذه هي الجمل الأولى في الفصل التالي: "انتظر ك. بين يوم وآخر في الأسبوع التالي استدعاءً جديدًا، لم يتوصّل إلى تصوّر أنهم أخذوا رفضه الاستجواب بصورة حرفية، وبما أنه لم يتلق شيئًا السبت مساء، فقد افترض أنه مستدعى ضمنًا في الساعة نفسه وفي المبنى نفسه. ولهذا، فقد ذهب مجددًا يوم الأحد...".

الطور ٣: التعميم الاجتماعي للقضية. يصل عمّ ك. ذات يوم من الريف، وقد أقلقته القضية التي أقيمت ضد ابن أخيه. واقعة عجيبة: القضية شديدة السرّية، بل نكاد نقول خفية، ومع ذلك فالناس جميعًا على علم بها. واقعة أخرى عجيبة: لا أحد يشك بأن ك. مذنب؛ فالمجتمع قد تبنى أصلاً الاتهام مضيفًا إليه ثقلَ رضاه (أو

عدم لا موافقته) الضمني. كنا نتوقع استغرابًا ساخطًا: "كيف أمكن لهم اتهامك؟ لأيّ جريمة، في الواقع؟" لكن العمّ لا يتعجب، بل هو مرعوب فقط من فكرة عواقب القضية التي ستصيب كل الأقرباء.

الطور ٤: النقد الذاتي. لكي يدافع عن نفسه ضد القضية التي ترفض أن تصوغ الاتهام، انتهى ك. إلى البحث بنفسه عن الخطيئة. أين اختفت؟ حتمًا، في مكان ما من سيرته الذاتية. "كان عليه أن يتذكر كل حياته، حتى في أدق الأفعال والأحداث، ثم أن يعرضها ويفحصها من كلِّ الوجوه".

الوضع بعيد عن أن يكون حقيقيًا: هكذا، ستتساءل في الواقع، امرأة بسيطة، لاحقها سوء الحظ: ماذا فعلتُ من سوء؟ وتبدأ التفتيش في ماضيها، فاحصة لا أفعالها فحسب، بل أيضًا كلماتها وأفكارها السرية لكي تفهم غضب الله.

أوجدت الممارسة السياسية للشيوعية من أجل هذا الموقف كلمة *النقد الذاتي* (كلمة استخدمت بالفرنسية، بالمعنى السياسي، نحو عام ١٩٣٠، ولم يكن كافكا يستخدمها). والاستخدام الذي تمَّ لهذه الكلمة لم يستجب على وجه الدقة لجذرها. ليس المقصود *نقد المرء نفسه* (فصل الجوانب الصالحة من الطالحة مع قصد تصحيح العيوب)، بل المقصود *عثور المرء على خطئه* لكي يمكن مساعدة المُتّهِم، لكي يمكن قبول الاتهام والمصادقة عليه.

الطور ٥: تعريف الضحية لجلادها. في الفصل الأخير، تبلغ سخرية كافكا قمتها الرهيبة: جاء سيدان يلبسان المعطف الطويل من أجل ك. وصحباه إلى الشارع. يرفض الطاعة أولاً، لكنه سيقول لنفسه عما قريب: "الشيء الوحيد الذي يسعني فعله الآن [...] هو أن أحتفظ حتى النهاية بوضوح تعليلي [...] هل يتوجب عليّ أن أبدي الآن أنني لم أتعلم شيئًا خلال سنة كاملة من القضيّة؟ هل يتوجب عليّ الذهاب كغبيٍّ لم يستطع أن يفهم شيئًا؟...".

ثم يَرى من بعيد رجال الشرطة يقومون بتمريناتهم اليومية. يقترب أحدهم من هذه الجماعة التي تبدو له مثيرة للشك. وفي هذه اللحظة، وبمبادرة منه يجرّ بقوة السيدَيْن، جاهزًا في الركض معهما كي يفلت من رجال الشرطة الذين يستطيعون، مع ذلك، التشويش وربما، من يدري؟ الحيلولة دون تنفيذ الحكم الذي ينتظره.

وأخيرًا يصلون إلى مقصدهم؛ يتهيأ السيّدان لذبحه وفي تلك اللحظة تخطر (آخر نقد ذاتي لنفسه) في رأس ك. فكرة: "كان من واجبه أن يأخذ بنفسه هذه السكين [...]، وأن يغرسها في جسده." ويشكو من ضعفه: "لا يمكن له أن يبرهن تمامًا على نواياه، لم يكن يمكن له أن يخلص السلطات من كل العمل؛ فمسؤولية هذه الخطيئة الأخيرة كانت تقع على من كان قد رفض له باقي القوة الضرورية".

خلال كم من الزمن يمكن أن يُعتبر الإنسان بوصفه مطابقًا لنفسه؟

تكمن هوية شخصيات دستويفسكي في أيديولوجيتها الشخصية التي تحدد بطريقة مباشرة بهذا القدر أو ذاك سلوكها. ينشغل كيريلوف، في رواية *الشياطين*، كليًا بفلسفته عن الانتحار الذي يعتبره بوصفه التجلي الأسمى للحرية. كيريلوف: فكرةٌ صارت إنسانًا، لكن هل الإنسان فعلاً، في الحياة الحقيقية، انعكاسُ أيديولوجيته الشخصية المباشر؟ في *الحرب والسلم*، تملك شخصيات تولستوي (ولاسيما بيير بيزوخوف وأندريه بولكونسكي) هي الأخرى فكرها الغنيّ جدًا، والمتطوّر جدًّا، لكنه فكر متقلب، متغير الشكل، حتى إن من المستحيل تعريفها انطلاقًا من أفكارها التي تتغيّر في كل مرحلة من حياتها. يمنحنا تولستوي على هذا النحو مفهومًا آخر عما هو الإنسان: خطّ سيْر، دربٌ متعرج، رحلة ليست مراحلها المتعاقبة مختلفة فحسب، لكنها تمثل غالبًا الرفض الكلي للمراحل السابقة.

ـ قلت درب، وتوشك هذه الكلمة أن تُضلِلنا؛ لأن صورة الدرب تستدعي غاية. ولكن، نحو أي غاية تقود هذه الدروب التي لا تنتهي إلا فجأة، وقد قطعتها صدفة موتٍ ما؟ صحيح أن بيير بيزوخوف يتوصلُ في النهاية إلى الموقف الذي يبدو الطور المثالي والنهائي: يظن آنئذ أنه يفهم أن من العبث البحث دومًا عن معنى لحياته، وأن يناضل من أجل هذه القضية أو تلك؛ فالله في كل مكان، في كل الحياة، في حياة كل يوم، ويكفي إذن أن يحيا المرء كلّ ما يتوجب عيشه، وأن يحيا بحبّ: ويتعلق، سعيدًا، بزوجته وبأسرته. هل بلغ الغاية؟ هل بلغ القمة التي تجعل فيما بعد كلٍّ مراحل الرحلة السابقة تصير مجرد درجات سلم؟ إذا كانت هذه هي الحالة، فستفقد رواية تولستوي سخريتها الجوهرية وتقترب من درس أخلاقي كُتِبَ في شكل رواية. ليست هذه هي الحالة؛ ففي *الخاتمة* التي تلخص ما جرى بعد ثمانية أعوام، نرى بيزوخوف يترك لشهر ونصف بيته وزوجته كي يكرس نفسه في بطرسبورج لنشاط سياسي نصف خفيّ. إنه إذن مرة أخرى على استعداد للبحث عن معنى لحياته، وعلى أن يناضل من أجل قضية، إن الدروب لا تنتهي ولا تعرف غاية.

من الممكن القول إن مختلف مراحل خطّ سيْرٍ ما توجد، بعضها نحو البعض الآخر، في علاقة ساخرة. ففي مملكة السخرية تسود المساواة، هذا يعني أنه لا توجد أية مرحلة من خط السيْر متفوقة أخلاقيًا على الأخرى. هل يريد بولكونسكي وهو يباشر العمل من أجل أن يكون مفيدًا لوطنه أن يفدي بذلك *خطأ* بغضه البشر سابقًا؟ لا، لا نقد ذاتيًا. ففي كل مرحلة من الدرب، ركز قواه الفكرية والأخلاقية كلها لكي يختار موقفه وهو يعلم ذلك، كيف يسعه إذن أن يأخذ على نفسه أنه لم يكن ما لا يسعه أن يكونه؟ وكما أننا لا يمكن أن نحكم على مختلف مراحل حياة المرء من وجهة نظر أخلاقية، كذلك لا يمكن الحكم عليها من وجهة نظر الأصالة. من المستحيل تقرير أيّ بولكونسكي كان مخلصًا لنفسه: أذلك الذي ابتعد عن الحياة العامة أم ذلك الذي استسلم لها؟!

إذا كانت مختلف المراحل بمثل هذا التناقض، فكيف نحدد القاسم المشترك الأعظم بينها؟ ما الجوهر المشترك الذي يسمح لنا أن نرى بولكونسكي الملحد وبيزوخوف المؤمن بوصفهما الشخصية الوحيدة نفسها؟ أين يوجد الجوهر المستقر لـ"الأنا"؟ وما المسؤولية الأخلاقية لبولكونسكي رقم ٢ تجاه بولكونسكي رقم ١؟ هل على بيزوخوف عدو نابليون أن يكون مسؤولاً عن بيزوخوف الذي كان من قبل معجبًا به؟ ما المدة الزمنية التي يمكن خلالها اعتبار إنسان ما بوصفه مطابقًا لنفسه؟

وحدها الرواية تستطيع بصورة محسوسة استقصاء هذا السرّ، أحد أكبر الأسرار التي عرفها الإنسان، وربما كان تولستوي على وجه الاحتمال هو الأول الذي فعل ذلك.

مؤامرة التفاصيل

يظهر تحول شخصيات تولستوي لا كتطور طويل بل كتجلٍّ مفاجئ، يتحول بيير بيزوخوف من ملحد إلى مؤمن بسهولة مدهشة. ويكفي من أجل ذلك أن يكون مزعزعًا بالقطيعة مع زوجته، وأن يلتقي في محطة بريد مسافرا ماسونيًا يكلمه. ليس مرد هذه السهولة تقلبًا سطحيًا، بل تحمل بالأحرى على أن نحزر أن التغير المرئي كان مُعَدًّا من قِبَلِ عملية مخفية، لا شعورية، تنفجر فجأة في وضح النهار.

أندريه بولكونسكي وقد جرح جرحًا خطيرًا في ميدان معركة أوسترليتز، في طريقه للانتباه إلى الحياة. في تلك اللحظة انقلب كلّ عالمه كشاب لامع: لا بفضل تفكير عقلاني، منطقي، بل بفضل مواجهة بسيطة مع الموت ونظرة مطولة إلى السماء. هذه التفاصيل (نظرة نحو السماء) هي التي تلعب دورًا كبيرًا في اللحظات الحاسمة التي تعيشها شخصيات تولستوي.

أما وقد طفا بعد ذلك من أعماق ريبيّته، يعود أندريه من جديد نحو الحياة النشيطة. استُبِقَ هذا التغيّر بمناقشة مطولة مع بيير على معبر يجتاز نهرًا. كان بيير آنئذٍ (ذلك ما كان عليه حال الطور المؤقت لتطوره) إيجابيًا، متفائلاً، غيريًّا، وعارض ريْبيَّة أندريه المبغضة للبشر. لكنه بدا خلال المناقشة أقرب إلى السذاجة، يطلق صيغًا جاهزة، وكان أندريه هو الذي لمع عقلانيًّا. وما كان أهمَّ من كلام بيير الصمتُ الذي تلا مناقشتهما: "حين ترك المعبر، رفع عينيه إلى السماء التي أظهرها له بيير وللمرة الأولى منذ أوسترليتز، رأى من جديد هذه السماء الأبدية والعميقة التي سبق وتأملها في ميدان المعركة. وكان ذلك في نفسه كما لو أنه تجدّد فرح وحنان." كان هذا الإحساس وجيزًا، وسرعان ما تلاشى، لكن أندريه كان يعرف "أن هذا الشعور، *الذي لم يعرف تعميقه، يعيش في داخله*". وبعد ذلك بزمن طويل، أشعلت مؤامرة التفاصيل مثل رقصات الشرارات، في أحد الأيام، (نظرة نحو إيراق شجرة سنديان، كلامٌ فرحٌ لفتاة سُمع بالصدفة، ذكريات غير متوقعة) هذا الشعور (الذي "يعيش" في داخله) وجعلته يلتهب. يقرر أندريه الذي كان لا يزال بالأمس سعيدًا في انسحابه من العالم فجأة "أن يذهب في الخريف إلى بطرسبرج، بل وأن يقوم فيها بالعمل [...] كان، ويداه خلف ظهره، يمسح الغرفة، تارة مقطب الحواجب، وتارة مبتسمًا، يستعيد في فكره *كل هذه الأفكار* غير *المعقولة، التي لا يمكن التعبير عنها، والسرية كالجريمة، والتي كان يختلط فيها بصورة غريبة بيير والنصر والفتاة على النافذة والسنديانة والجمال والحب*، والتي كانت قد غيّرت وجوده كليًّا. لو دخل أحد في هذه اللحظات، لبدا بوجه خاص جافًا، وقاسيًا، وحاسمًا، ومزعجًا ومنطقيًّا [...] كان يبدو وكأنه يريد بهذا الإفراط في المنطق أن ينتقم من شخص ما لكل *هذا العمل غير المنطقي والسرّي الذي كان يتحقق في داخله*". (لقد أشرتُ إلى أكثر الصيغ دلالة، ميلان كونديرا) (لنتذكر: إنها مؤامرة تفاصيل مماثلة، بشاعة وجوه التقنيناها، كلمات استمع إليها بالصدفة في مقصورة قطار، ذكرى طارئة، هي التي سوف تطلق في الرواية القادمة لتولستوي قرار آنا كارنينا بالانتحار).

تغيّرٌ آخر أيضًا في عالم أندريه بولكوسكي الداخلي: لقد امتلأ فجأة وقد جرح جرحًا مميتًا في معركة بوروديتو، ممددًا على طاولة العمليات في معسكر حربي، بشعور غريب بالسلام وبالتصالح، بشعور بالسعادة لن يتركه من بعدُ أبدًا، هذه الحالة من السعادة هي على قدر من الغرابة (وعلى قدر من الجمال) لاسيّما أن المشهد يتّسم بقسوة خارقة، حافلٍ بالتفاصيل الدقيقة بصورة مرعبة حول الجراحة في حقبة لم تكن تعرف التخدير، وما هو الأغرب في هذه الحالة الغريبة: لقد استثير بذكرى غير متوقعة وغير منطقية: حين خلعت عنه الممرضة ملابسه "تذكر أندريه الأيام البعيدة لطفولته الأولى". وبعد عدة جمل: "بعد كل هذه الآلام، شعر أندريه بهناء لم يكن يعرفه منذ زمن طويل. أفضل لحظات حياته، طفولته الأولى بوجه خاص، حين كان يُعَرّى، ويُمَدَّد في سريره الصغير، وتُغني له مربيته الأغاني الرقيقة، وأنه وقد غمر رأسه في وسادته كان سعيدًا بإحساسه يحيا، كانت هذه اللحظات تظهر في مخيلته لا كالماضي، بل كالواقع." ولم يلمح إلا بعد ذلك فقط، على طاولة مجاورة، خصمه، فتّان ناتاشا، أناتول، الذي كان الطبيب في طريقه لبتر ساقه.

القراءة العادية لهذا المشهد: "أندريه الجريح، يرى خصمه مع ساق مبتورة، يغمره هذا المشهد برحمة واسعة لأجله ولأجل الإنسان بصورة عامة"، لكن تولستوي كان يعرف أن هذه التجليات المفاجئة لا ترتدّ إلى قضايا بمثل هذا الوضوح وبمثل هذه المنطقية. كانت صورة غريبة شاردة (ذكرى طفولته صغيرًا حين كان يُعَرّى بنفس الطريقة التي تعريه بها الممرضة) هي التي أثارت كل شيء، تحوّله الجديد، رؤيته الجديدة للأشياء. بعد ثوان عدة، كان هذا التفصيل المعجز قد نُسِيَ يقينًا من قبل أندريه نفسه مثلما نُسيَ على وجه الاحتمال مباشرة من قبل معظم القراء الذين يقرأون الروايات بلا انتباه وبرداءة مثلما يقرأون حياتهم الخاصة بهم.

وتغيّر كبير أيضًا هو هذه المرة تغيّر بيير بيزوخوف الذي اتخذ قرار قتل نابليون، قرار سبقته هذه الحلقة: علم من أصدقائه الماسونيين أنه في الفصل الثالث عشر من سفر *الرؤيا* يُعرَفُ نابليون بوصفه المسيح الدجال: "فمن كان ذكيًا فليحسب عدد اسم الوحش: إنه عدد اسم إنسان وعدده ستمائة وستة وستون..." إذا ما ترجمت ألفباء اللغة الفرنسية إلى أرقام، فإن كلمتي الإمبراطور نابليون تعطي رقم ٦٦٦. "كانت هذه النبوءة قد أدهشت بيير كثيرًا. وكان يتساءل غالبًا مَنْ سيضع حدًا لقوة الوحش، وبعبارة أخرى نابليون، وبواسطة الإحصاء نفسه كان يبرع في العثور على إجابة عن السؤال. حاول أولاً التركيب: *الإمبراطور الكسندر*، ثم: *الأمة الروسية*، لكن المجموع كان أكثر أو أقلّ من ٦٦٦. وخطرت له يومًا فكرة تسجيل اسمه: كونت بيير بيزوهوف، لكنه لم يصل إلى الرقم المطلوب. فوضع حرف س بدلاً من ز، وأضاف الجزيئة من، و الـــ ، دون نتيجة مرضية. آنئذ خطر في باله أنه إذا كان الجواب عن السؤال يوجد حقًا في اسمه، فيجب أن يضيف جنسيته. فكتب آنئذ: الروسي بيزهوف. أعطت إضافة هذه الأرقام ٦٧١، أي ٥ زيادة. الخمسة تمثل حرف e ، نفس الحرف المحذوف من كلمة الإمبراطور. إن إلغاء هذا الحرف e وهو غير صحيح أمام اسمه قدم له الجواب الذي طال انتظاره: لروسي بيزهوف ـــ ٦٦٦. هذا الاكتشاف جعله يضطرب.

إن الطريقة المُدَقّقة التي وصف بها تولستوي كل هذه التغييرات الكتابية التي قام بها بيير على اسمه ليصل إلى الرقم ٦٦٦ مضحكة بصورة لا تقاوم: لروس، إنها نكتة كتابية رائعة. هل يمكن للقرارات الخطيرة والشجاعة لإنسان ذكي يقينًا ولطيف أن تكون متجذرة في بلاهة ما؟

ما الذي فكرتموه عن الإنسان؟ ما الذي فكرتموه عن أنفسكم؟

تغيير الرأي بوصفه تكيّفًا مع روح العصر

ذات يوم أعلنت صديقة فرنسية ووجهها يشع: "إذن لم يعد هناك لينينجراد! ها نحن نعود إلى اسم سان بطرسبورج الطيب!" لم يحمسني ذلك أبدًا، المدن والشوارع وقد أعيد تسميتها. كنت على وشك أن أقول لها، لكني في اللحظة الأخيرة تمالكت نفسي: ففي نظرتها المبهورة من مسيرة التاريخ الساحرة، حزرتُ مسبقًا خلافًا، وليست لدي الرغبة في النزاع، لاسيما أنه في اللحظة نفسها تذكرت حلقة كانتْ قد نسيتها حتمًا. هذه الصديقة نفسها كانت قد زارتنا مرة، زوجتي وأنا، في براج، بعد الغزو الروسي، في عام ١٦٧٠ أو ١٩٧١، حين كنا نوجد في الوضع المؤلم للمحظورين. كان ذلك من جانب امرأة فرنسية، برهانًا على التضامن الذي كنا نريد أن نردّه لها بالمقابل محاولين تسليتها. قصّت عليها زوجتي القصة الغريبة (التنبؤية على نحو غريب) لغنيٍّ أمريكي استقر في فندق موسكوفي. سُئل: "هل سبق لك أن ذهبت لرؤية لينين في ضريحه؟" فأجاب: "لقد جعلتهم يأتون به إليّ في الفندق مقابل عشرة دولارات."اكفهرّ وجه ضيفتنا. وبما أنها من اليسار(وهي لا تزال على الدوام) فقد كانت ترى في الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا خيانة للمثل العليا التي كانت عزيزة عليها وكانت تجد من غير المقبول أن يسخر الضحايا الذين كانت تريد التعاطف معهم من هذه المثل العليا المغدورة نفسها. "لا أجد ذلك مضحكًا"، قالت ببرود، ولم يحفظنا من القطيعة سوى وضعنا كمضطهدين.

أستطيع أن أقصّ الكثير من القصص من هذا النوع. لا تتعلق هذه التغييرات في الرأي بالسياسة فحسب، بل كذلك بالأخلاق عامة، الإعجاب المتبوع بالاحتقار لـــ"الرواية الجديدة"، التعصب الثوري الذي لحقته البورنوجرافيا المتحرّرة، فكرة أوروبا المشهَّر بها باعتبارها رجعية واستعمارية جديدة من قبل أوْلئك الذين قاموا فيما بعد بنشرها كما لو كانوا ينشرون راية التقدم، ...إلخ. وأتساءل: هل يتذكرون أم لا يتذكرون مواقفهم الماضية؟ هل يحتفظون في ذاكرتهم بتاريخ تغيراتهم؟ لا

لأن ذلك يسخطني أن أرى أناسًا يغيرون رأيهم. صار بيزوخوف المعجب القديم بنابليون قاتله المحتمل، وإني لأراه جذابًا في هذه الحالة مثله في الحالة الأخرى. ألا يحق لامرأة احترمت لينين في عام ١٩٧١ أن تفرح في عام ١٩٩١ لأن لينينجراد لم تعد لينينجراد؟ لها الحق قطعًا، لكن تغيّرها يختلف على كل حال عن تغيّر بيزوخوف.

وعلى وجه الدقة عندما يتغيّر عالمهما الداخلي إنما يؤكد بيزوخوف أو بولكونسكي نفسيهما بوصفهما فردين؛ فليفاجئنا، وليجعلا من نفسيهما مختلفين، ولتلتهب حريتهما ومعها هوية أناهما، تلك لحظات شعرية: إنهما يعيشانها بكثافة تبلغ حدًّا أنَّ العالم برمته يهرع للقائهما مع موكب من الثملين بالتفاصيل الرائعة. إنَّ الإنسان لدى تولستوي هو نفسه، وهو فرد لا سيما أنه يملك القوة، والخيال، والذكاء ليغيّر نفسه.

وبالمقابل، أولئك الذين أراهم يغيّرون موقفهم نحو لينين وأوروبا، إلخ يكشفون أنفسهم في لا فردانيتهم. فهذا التغيير ليس إبداعَهم، ولا ابتكارَهم، ولا خيالهم، ولا مفاجأتهم، ولا تفكيرهم، ولا جنونهم، إنه بلا شعر، إنه ليس إلا تكيّفًا شديد العادية مع روح التاريخ المتغيّرة. ولهذا فإنهم لا يكادون يرونه، كما أنهم يبقون في نهاية الحساب، دومًا، هم أنفسهم: دائمًا على حقّ، مُفكرين على الدوام بما يجب، في بيئتهم، أن يفكروا به، إنهم يتغيرون لا من أجل الاقتراب من جوهرٍ ما لأنفسهم، بل من أجل الذوبان مع الآخرين؛ فالتغيّر يسمح لهم أن يبقوا بلا تغيير.

أستطيع أن أعبر عن نفسي بصورة مغايرة: إنهم يغيرون أفكارهم حسب المحكمة غير المرئية التي، هي الأخرى أيضًا، في طريقها لتغيير أفكارها، ليس تغيّرهم إذن إلا رهانًا يُمارَسُ على ما ستنادي به المحكمة غدًا بوصفه حقيقة. أفكر بشبابي الذي عشته في تشيكوسلوفاكيا. بعد خروجنا من السحر الشيوعي الأول، شعرنا بكل خطوة صغيرة تُؤدّى ضد العقيدة الرسمية بوصفها عملاً شجاعًا. كنا نحتج ضد اضطهاد المؤمنين، وندافع عن الفن الحديث المحرّم، ونعترض على

حماقة الدعاية، وننقد تبعيتنا لروسيا، ...إلخ. كنّا إذ نفعلُ ذلك نخاطر بشيءٍ ما، ليس كبيرًا، لكنه شيء ما مع ذلك، وكان هذا الخطر (الصغير) يمنحنا رضًى معنويًا مستحبًا. وذات يوم، خطرت في بالي فكرة رهيبة: وما ذا لو كانت هذه الثورات تُملى لا من قبل حرية داخلية، من شجاعة ما، بل من الرغبة في إثارة إعجاب المحكمة الأخرى التي كانت تعِدُّ في الظلّ أساسًا قواعدها؟

نوافذ

لا يمكن الذهاب إلى أبعد مما ذهب إليه كافكا في *القضية*؛ لقد أبدع الصورة الشعرية بصورة قصوى لعالم لا شعري بصورة قصوى. بكلمة "عالم لا شعري بصورة قصوى" أريد أن أقول: العالم الذي لم يعد فيه مكان للحرية الفردية، لأصالة فرد ما، حيث الإنسان ليس إلا أداة قوى خارج ــ إنسانية: البيروقراطية، التقنية، التاريخ. وبــ"الصورة الشعرية بصورة قصوى" أريد أن أقول: لقد حولَ كافكا دون أن يغير جوهره وطابعه اللا ــ شعري، وأعادَ تشكيلَ هذا العالم بواسطة خياله الواسع كشاعر.

ك. منهمك كليًا بوضع القضية التي فرضت عليه، ولا يملك أدنى وقت للتفكير بشيء آخر. ومع ذلك، فثمّة حتى في هذا الوضع بلا مخرج، نوافذ تنفتح فجأة وللحظات قصيرة. لا يمكنه الهرب من هذه النوافذ؛ فهي تنفتح وتنغلق على الفور، لكنّ بوسعه أن يرى على الأقل، كلمح البرق، شعر العالم في الخارج، الشعر الذي يوجد، على الرغم من كل شيء، كإمكانية حاضرة على الدوام والتي ترسل في حياته كإنسان ملاحق انعكاسًا فضيًا صغيرًا.

هذه الفتحات القصيرة، هي مثلاً نظرات ك.: يصل إلى شارع الضاحية التي استدعي فيها لأول استجوابٍ له. كان، قبل لحظة من ذلك، لا يزال يركض ليصل في الموعد المحدد. الآن يتوقف. إنه واقف في الشارع، ناسيًا لثوانٍ القضية، ينظر في من حوله: "كان هناك أناس على النوافذ كلها تقريبًا، رجال يرتدون قمصانًا

قصيرة الأكمام كانوا يتكئون ويدخنون، أو يحملون أطفالاً صغارًا على مساند النوافذ، بحذر وحنان. وكانت ترتفع في نوافذ أخرى أكوام من الأغطية والبطانيات والملاحف كان يبرز من فوقها أحيانًا رأس امرأة مشعثة الشعر"، ثم يدخل الباحة. "كان رجل بقدمين عاريتين غير بعيد منه يجلس على صندوق ويقرأ صحيفة، وصبيان يتأرجحان على طرفي عربة ذات ذراعين. وكانت فتاة هزيلة في قميص نوم تقف أمام مضخة المياه، وتنظر إلى ك. بينما كان إبريقها يمتلئ ماء".

تجعلني هذه الجُمل أفكر بأوصاف فلوبير: إيجاز، امتلاء بصري، حسنَ التفاصيل ليس فيها واحد مبتذل. تحمل هذه القوة في الوصف على الإحساس إلى أيّ حدّ ك. يتعطش إلى الحقيقي، وبأيّ نهم يلتهم العالم الذي كان قبل لحظة مغلقًا بهموم القضية. وا أسفاه! الراحة قصيرة؛ إذ لن يلقي ك. في اللحظة التالية بنظراته إلا على الفتاة الهزيلة في قميص النوم التي كان إبريقها يمتلئ ماء: فسيل القضية سيستعيده.

والأوضاع الغرامية القليلة في الرواية هي أيضًا مثل نوافذ مفتوحة بصورة سريعة، بسرعة شديدة: ك. لا يلتقي إلا النساء ذوات العلاقة بطريقة أو بأخرى بقضيته: الآنسة بورستنر، مثلاً، جارته، في الغرفة التي تم توقيفه فيها، يقص عليها ك. – مضطربًا – ما جرى وينجح في النهاية بالقرب من الباب في تقبيلها: "يمسك بها ويقبلها على فمها، ثم على وجهها، كحيوان *متعطش* ينقضُّ بضربات لسانه على النبع الذي انتهى إلى اكتشافه." أؤكد أن كلمة "متعطش"، ذات الدلالة بالنسبة للرجل الذي فقد حياته العادية، والذي لا يستطيع الاتصال بها إلا بسرعة، وبواسطة نافذة.

خلال الاستجواب الأول، طفق ك. في إلقاء خطاب، لكنه سينزعج بعد قليل من حدث غريب؛ ففي القاعة زوجة المأمور القضائي، وطالب قميء، نحيف، نجح في إلقائها على الأرض وفي ممارسة الحب معها وسط الحاضرين. هي ذي، مع هذا اللقاء الذي لا يصدق للحوادث غير المتلائمة فيما بينها (الشعر الرفيع

الكافكاوي، المضحك وغير المحتمل!)، نافذة جديدة تتفتح على المنظر البعيد للقضية، على السوقية المرحة، الحرية المرحة السوقية، التي صودرت من ك.

هذا الشعر الكافكاوي يستدعي عندي بالتعارض رواية أخرى هي أيضًا قصة **توقيف وقضية**: *١٩٨٤* لأورويل، الكتاب الذي استخدم خلال عشرات السنين كمرجعٍ مستمرٍ لمحترفي معاداة الشمولية. ليس ثمة نوافذ في هذه الرواية التي تريد أن تكون الصورة المرعبة لمجتمع شمولي خيالي، هنا، لا نلمح فتاة هزيلة مع إبريق يمتلئ بالماء، هذه الرواية منغلقة بصورة كتيمة على الشعر، رواية؟ فكرة سياسية متنكرة في رواية، الفكرة جلية حقًا وصحيحة، لكنها مشوهة بتنكرها الروائي الذي يجعلها غير دقيقة وتقريبية. إذا كان الشكل الروائي يغشي فكر أورويل، فهل يعطيه شيئًا ما بالمقابل؟ هل ينير سرّ الأوضاع الإنسانية التي لا يبلغها لا علم الاجتماع ولا علم السياسة؟ لا، فالأوضاع والشخصيات تنطوي على سطحية الإعلانات. هل هي مبرّرة على الأقل بوصفها تبسيطًا لأفكار جيدة؟ كذلك لا؛ لأن الأفكار الموضوعة في الرواية لم تعد تتصرّف كأفكار بل على وجه الدقة كرواية، وفي حالة *١٩٨٤* فإنها تتصرف بوصفها رواية سيئة مع كل التأثير المشؤوم الذي يمكن لرواية سيئة أن تمارسه.

يكمن التأثير المشؤوم لرواية أورويل في الاختزال العنيد لواقع ما إلى مظهره السياسي المحض وفي اختزال هذا المظهر نفسه إلى ما ينطوي عليه من سلبية بصورة مثالية. أرفض غفران هذا الاختزال بحجة أنه كان مفيدًا كدعاية في النضال ضد الشرّ الشمولي؛ لأن هذا الشرّ، هو على وجه الدقة اختزال الحياة إلى السياسة، والسياسة إلى الدعاية. وهكذا، فإن رواية أورويل على الرغم من مقاصدها، تؤلف هي نفسها جزءًا من الروح الشمولية، من روح الدعاية. إنها تختزل (وتعلم اختزال) حياة مجتمع مكروه إلى مجرد إحصاء لجرائمه.

حين أتكلم بعد سنة أو سنتين من نهاية الشيوعية مع التشيكيين، أسمع في خطاب كلٍّ منهم هذه الصيغة التي صارت شعائرية، هذا الاستهلال الإجباري لكل ذكرياتهم، لكل تفكيرهم: "بعد هذه الأربعين عامًا من الرعب الشيوعي"، أو: "السنوات الأربعون المرعبة"، وخصوصًا: "السنوات الأربعون الضائعة". أنظر إلى محدثيّ: لم يكونوا مرغمين على الهجرة، ولا مسجونين، ولا مطرودين من وظائفهم، ولا حتى موضع ريبة؛ لقد عاشوا جميعًا حياتهم في بلدهم، وفي شقتهم، وفي عملهم، وكانت لهم إجازاتهم، وصداقاتهم، وغرامياتهم، إنهم بتعبير "أربعين سنة مرعبة"، يختزلون حياتهم إلى مظهرها السياسي الوحيد. ولكن حتى التاريخ السياسي للأربعين سنة الماضية، هل عاشوه حقًّا ككتلة واحدة لا تمييز فيها من الرعب؟ هل نسوا السنوات التي كانوا يشاهدون فيها أفلام فورمان، ويقرأون كتب هارابال، ويرتادون المسارح الصغيرة غير الامتثالية، ويقصون مئات النكات، ويهزأون في جوٍّ مرحٍ من السلطة؟ لئن تحدثوا جميعًا عن السنوات الأربعين المرعبة، فلأنهم *أرْوَلوا* (من أورويل!) ذكرى حياتهم الخاصة التي صارت على هذا النحو لاحقًا في ذاكرتهم وفي رؤوسهم منقوصة القيمة بل وحتى ملغاة تمامًا (أربعون سنة *ضائعة*).

ك. قادر، حتى في الوضع الأقصى للحرمان من الحرية، على أن يرى فتاة هزيلة يمتلئ إبريقها ماءً ببطء. قلتُ إن هذه اللحظات هي كنوافذ تنفتح بسرعة على منظر يقوم بعيدًا عن قضية ك. على أيِّ منظر؟ سأفصِّلُ المجاز: تُطِلُّ النوافذ المفتوحة في رواية كافكا على منظر تولستوي، على عالم تحتفظ فيه الشخصيات، حتى في أقسى اللحظات، بحرية القرار التي تعطي للحياة هذه اللاتنبيئية التي هي مصدر الشعر. إن عالمَ تولستوي الشعري بصورة قصوى هو في مقابل عالم كافكا، لكنه يدخلُ مع ذلك بفضل النافذة نصف المفتوحة، كنَفَسٍ من الحنين، كنسيمٍ عليل، تاريخَ ك. ويبقى فيه حاضرًا.

محكمة وقضية

كان فلاسفة الوجود يحبون الإيحاء بدلالة فلسفية لكلمات اللغة اليومية. ويصعب عليَّ أن ألفظ كلمات مثل *قلق* أو *ثرثرة* دون التفكير بالمعنى الذي أضفاه عليهما هيدجر. وقد سبق الروائيون الفلاسفة في هذا المجال؛ فبفحصهم أوضاع شخصياتهم، يُعِدّونَ مفرداتها الخاصة بها مع كلمات جوهرية غالبًا تملكُ طابعَ المفهوم وتتجاوز الدلالة المحددة لها في القواميس. هكذا فإن كريبيون الابن يستخدم كلمة *لحظة* ككلمة جوهرية في اللعبة الفاسقة (المناسبة المؤقتة التي يمكن أن تُفتَنَ المرأة خلالها) ويورثها حقبته وكُتّابًا آخرين. هكذا يتحدث دستويفسكي عن *الإذلال*، واستذال عن *الغرور*. وأورثنا كافكا بفضل القضية على الأقل كلمتين ــ مفهومين صارتا لا غنى عنهما لفهم العالم الحديث: *المحكمة والقضية*. *أورثـنا* إياهما: هذا يعني أنه وضعهما بتصرفنا، لكي نستخدمهما، ونفكر فيهما ونعيد التفكير بهما حسب تجاربنا الخاصة بنا.

المحكمة، ليس المقصود المؤسسة القضائية المخصصة لمعاقبة أولئك الذين خالفوا قوانين الدولة، المحكمة بالمعنى الذي أعطاه لها كافكا هي القوة التي تحكم، والتي تحكم لأنها قوة، إنها قوتها ولا شيء آخر الذي يسبغ على المحكمة شرعيتها، عندما يرى الطفيليين يدخلان غرفته، يتعرف ك. هذه القوة منذ اللحظة الأولى ويخضع لها.

والقضية التي تقيمها المحكمة *مطلقةً* على الدوام؛ هذا يعني القول: إنها تعني لا فعلاً منفردًا، جريمة مُحَدّدة (سرقة، تزوير، اغتصاب) بل شخصية المتهم في مجموعها: يبحث ك. عن خطئه في "أدق الأحداث تفاهة" في *كلِّ* حياته، سيكون بيزوخوف في عصرنا متهمًا في آنٍ واحد بسبب حبه وبسبب كراهيته لنابليون. وكذلك بسبب إدمانه؛ لأن القضية، باعتبارها مطلقة، تعني الحياة العامة مثلما تعني الحياة الخاصة، يحكم برود على ك. بالموت؛ لأنه لا يرى لدى النساء إلا "الجنس

الأشد وضاعة"، أتذكر القضايا السياسية في براج عام ١٩٥١؛ فقد وُزّعت في طبعات تمّت بأعداد هائلة، سِيَرُ حياة المتهمين، وقرأت آنئذ وللمرة الأولى نصًا بورنوجرافيًا: قصة عربدة تقوم خلالها ألسنة متهمين آخرين، المشنوقين القادمين، بلحْسِ جسم مُتّهمة عار مغطى بالشوكولا (في قلب أزمة الشح!)؛ في بداية الانهيار التدريجي للأيديولوجية الشيوعية، استُهِلّت القضية ضد كارل ماركس (قضية تبلغ أوجها اليوم مع تحطيم تماثيله في روسيا وسواها) بمهاجمة حياته الشخصية (أول كتاب مضادٍّ لماركس قرأته: قصة علاقاته الجنسية مع خادمته)، في *المزحة*، تحكم محكمة من ثلاثة طلبة على لودوفيك بسبب جملة كان قد أرسلها إلى محبوبته، يدافع عن نفسه بالقول إنه كتبها بسرعة، دون أن يفكر؛ فيُجاب: "هكذا على الأقل نعرف ماذا يختبئ في داخلك"؛ لأن كل ما يقوله المتهم، ويهمس به، ويفكر به، كل ما يخبئه في داخله سيوضع بتصرف المحكمة.

القضية مطلقة في أنها أيضًا لا تبقى ضمن حدود حياة المتهم، يقول العم إلى ك.، إذا خسرتَ القضية، "فستشطب من المجتمع، وأقرباؤك جميعًا معك". إن جُرْمَ يهوديٍّ ما تنطوي على جرم اليهود في كل الأزمنة، والمذهب الشيوعي حول تأثير أصل الطبقة يضمُّ في خطأ المتهم خطأ آبائه وأجداده، لا يتهم سارتر في القضية التي يقيمها على أوروبا بسبب جريمة الاستعمار، المستعمرين، بل أوروبا، أوروبا *كلها*، أوروبا *العصور كلها*؛ لأنّ "المُستعمِر موجودٌ في كلٍّ منا"، ولأن "الإنسان، عندنا، يعني شريكًا متواطئًا بما أننا *جميعًا* استفدنا من الاستغلال الاستعماري". لا يعرف روح القضية أي تقادم؛ فالماضي البعيد حيٌّ كحياة حدث راهن، وحتى عند موتك فلن تفلت؛ فثمة جواسيس في المقبرة.

إن ذاكرة القضية هائلة، لكنها ذاكرة شديدة الخصوصية يمكن تعريفها بوصفها *نسيان كل ما ليس جريمة*. تختزل القضية إذن سيرة حياة المتهم في *بيان الجرائم*، يجدُ فكتور فارياس Victor Farias (الذي يعتبر كتابه ***هيدجر والنازية*** مثالاً كلاسيكيًا على بيان الجرائم) في الشباب الأول للفيلسوف جذور نازيته دون

أن يهتم أدنى اهتمام أين توجد جذور عبقريته، كانت المحاكم الشيوعية لكي تعاقب انحرافًا أيديولوجيًا للمتهم تضع في الفهرس *كلّ* مبدعاته (هكذا كان لوكاش وسارتر، مثلاً، ممنوعيْن في البلدان الشيوعية حتى مع نصوصهما الشيوعية)، تتساءل صحيفة باريسية في عام ١٩٩١، في ثمالة ما بعد الشيوعية، "لماذا لا تزال شوارعنا تحمل أسماء بيكاسو وآراجون وإلوار وسارتر؟"، تغرينا الإجابة: بسبب قيمة مبدعاتهم! لكنَّ سارتر، في قضيته ضد أوروبا، قال تمامًا ماذا تمثله القيم: "إن قيمنا العزيزة تفقد أجنحتها، ولو نظرنا إليها عن كثب، فلن نجد فيها قيمة واحدة ليست ملوثة بالدم". إن القيم الملوثة لم تعُدْ قيمًا، إن روح القضية هو اختزال كل شيء في الأخلاق، إنها العدمية المطلقة إزاء كل ما هو عمل وفن ومُبْدَع.

حتى قبل أن يأتي الطفيليون لتوقيفه، لمح ك. زوجًا عجوزًا كان ينظر إليه من البيت المقابل "بفضول غريب تمامًا"؛ هكذا تدخل منذ البداية، الجوقة القديمة لحراس البيوت في اللعبة، لم تكن آماليا، في رواية *القصر*، أبدًا لا متهمة ولا مدانة، لكن من المعروف علانية أن المحكمة اللامرئية قد استاءت منها، وذلك يكفي لكي يتلافاها القرويون جميعًا من بعيد؛ لأنه إذا فرضت المحكمة *نظام قضية* على بلد ما؛ فكل الشعب مجند في المناورات الكبرى للقضية ويضاعف من فعاليتها مئات المرات، يعرف كلّ امرئ أنه يمكن أن يكون متهمًا في أية لحظة ويجترُّ مسبقًا نقدًا ذاتيًا؛ النقد الذاتي: عبوديّة المتهَم للمتهِم، التخلي عن أناه، طريقة في إلغاء نفسه بوصفه فردًا؛ بعد الثورة الشيوعية في عام ١٩٤٨، شعرت فتاة تشيكية من أسرة غنية بنفسها مذنبة بسبب امتيازاتها التي لا تستحقها كطفلة ثرية، ولكي تعبر عن ندمها صارت شيوعية متحمسة إلى درجة أنها أنكرت أباها على الملأ، وها هي اليوم بعد اختفاء الشيوعية، تخضع من جديد للإدانة، وتشعر بنفسها من جديد مذنبة، بعد أن مرت بمِسْحَقَة القضيتين، ونقدين ذاتيين، لم تعد تملك وراءها سوى صحراء حياة مُنكَرَة، وحتى لو أعيدت لها في الوقت نفسه البيوت المصادرة

قديمًا من أبيها (المُنكر) كلها، فإنها ليست اليوم إلا كائنًا ملغيًا؛ ملغًى مرتين؛ ملغيًا ذاتيًا.

لأننا نشرع في قضية ما لا من أجل العدالة بل من أجل القضاء على المتهم، وكما قال برود: إن من لا يحب أحدًا، من لا يعرف إلا التسلية، يجب أن يموت؛ هكذا يُذبحُ ك.، ويُشنقُ بوخارين. وحتى حين نشرع في قضية ضد الموتى فذلك من أجل أن نتمكن من أن نحكم عليهم بالموت مرة ثانية: بحرق كتبهم، باستبعاد أسمائهم من الكتب المدرسية، بهدم نُصُبهم، بإعادة تسمية الشوارع التي حملت أسماءهم.

القضية ضد العصر

منذ ما يقارب سبعين عامًا تعيش أوروبا في ظل نظام من القضايا. ما أكثر المتهمين من بين كبار الفنانين في العصر... لن أتحدث إلا عن الذين كانوا يمثلون لي شيئًا ما. كان ثمة اعتبار من سنوات العشرينيات، ملاحقو محكمة الأخلاق الثورية: بونين Bounine، آندييف Andreïev، مايرهولد Meyerhold، بيلنياك Pilniak، فيبريك Veprik (موسيقي يهودي روسي، شهيدٌ منسيٌّ من الفن الحديث، جرؤ، ضد ستالين، على الدفاع عن أوبرا شوستاكوفيتش المدانة؛ فسُجن في معسكر اعتقال، أتذكر مؤلفاته للبيانو التي كان أبي يحبُ عزفَها)، مندلستام Mandelstam، هالاس Halas (شاعر كان يعجب به لودوفيك في رواية *المزحة*؛ لوحق بعد موته لحزنه الذي اعتُبِرَ مضادًا للثورة)، ثم كانت هناك ملاحقات المحكمة النازية: بروخ (صورته موضوعة على طاولة عملي حيث يراني، وغليونه متدلٍ من فمه)، شوينبرج Schönberg، فيرفيل Werfel، برشت، توماس وهنريش مان، موزيل وفانكورا Vancura (الناثر التشيكي الذي أحبه كثيرًا)، برونو شولز Bruno Schulz. اختفت الإمبراطوريات الشمولية مع

قضاياها الدموية، لكن *روح القضية* بقي كميرات، وهو الذي يُصفّي الحسابات. وهكذا فإن مَنْ أصابتهم القضية هم: المتهمون بالتعاطف مع النازية: هامسون Hamsun، هيدجر Heidegger (كلّ تفكير الانشقاق التشيكي مدين له، وعلى رأسه باتوكا Patocka)، ريشار شتراوس، جوتفريد بين Gottfried Benn، فون دوديرر von Doderer، دريو لاروشيل Drieu la Rochelle، سيلين Céline (في عام ١٩٩٢، بعد نصف قرن من الحرب، رفض والي مقاطعة فرنسية ساخط تصنيف بيته كأثر تاريخي)، وأنصار موسوليني: بيرانديللو، مالابارت Malaparte، مارينيتي Marinetti، عزرا باوند Ezra Pound (احتفظ به الجيش الأمريكي في قفص كالحيوان، تحت شمس إيطاليا المحرقة، خلال شهور، في ورشته في ريكافيك، أراني كريستيان دافيدسون صورة كبيرة له: "ترافقني منذ خمسين عامًا حيثما ذهبت")؛ وأنصار السلام في ميونيخ: جيونو Giono، آلان Alain، موران Morand، مونترلان Montherland، سان جون بيرس Saint-John Perse (عضو الوفد الفرنسي إلى ميونيخ، كان يشارك عن كثب شديد في إذلال بلد مسقط رأسي)، ثم الشيوعيون وأنصارهم: ماياكوفسكي (من يذكر اليوم شعره في الحب، ومجازاته الخارقة؟)، جوركي، جورج برناردشو، برشت (الذي تكبّد على هذا النحو قضية جديدة)، إيلوار (هذا الملاك المُستئصِل الذي كان يزيّن توقيعه بصورة سَيْفين)، بيكاسو، ليجيه، آراجون (كيف يسعني أن أنسى أنه مَدَّ لي يد العون في لحظة صعبة من حياتي؟)، نزفال (صورته الذاتية الزيتية برسمه معلقة إلى جانب مكتبتي)، سارتر. بعضهم تكبَّدَ قضية مزدوجة، فاتهموا أولاً بخيانة الثورة، ثم اتهموا فيما بعد بالخدمات التي كانوا قد قدموها لها من قبل: أندريه جيد (رمز الشرّ كله، في نظر البلدان الشيوعية القديمة)، بروتون، مالرو (المتهم أمس بخيانة المُثُل الثورية، وقابل للاتهام غدًا بأنه قد اعتنقها)، تيبور ديري Tibor Déry (كان بعض نثر هذا الكاتب الشيوعي، الذي سجن عقب مذبحة بودابست، في نظري أول جواب أدبي كبير، غير دعائي، عن الستالينية). ولأجمل وردة في العصر، أعني الفن الحديث خلال سنوات العشرينيات والثلاثينيات، الذي اتُّهِمَ بصورة مثلثة: من

قبل المحكمة النازية أولاً، بوصفه "فنًا منحطًا" *EntarteteKunst*؛ ومن قبل المحكمة الشيوعية بعد ذلك، بوصفه "شكلية نخبوية غريبة على الشعب"، وأخيرًا من قبل المحكمة الرأسمالية المنتصرة، بوصفه فنًا شارك في الأوهام الثورية.

كيف كان يمكن أنّ المتعصب لروسيا السوفييتية، صانع الدعاية المنظومة، من أطلق عليه استالين نفسه "أكبر شاعر في عصرنا"، كيف يمكن أن يظل ماياكوفسكي مع ذلك شاعرًا هائلاً، واحدًا من أكبر الكبار؟ مع قدرته على الحماس، مع دموع الانفعال التي تمنعه من أن يرى العالمِ الخارجي بوضوح، ألم يكن الشعر الغنائي، هذه الإلهة التي لا تمسّ، مكرسًا ليصير ذات يوم مقدور، مُجَمِّلَ الفظاعات و"خادمها ذا القلب الكبير"؟(بودلير) تلك هي الأسئلة التي سحرتني حين كتبت قبل ثلاثة وعشرين عامًا *الحياة هي في مكان آخر*، الرواية التي يصير فيها جاروميل، وهو شاعر شاب وموهوب يقلّ عمره عن العشرين عامًا، الخادم المتحمس للنظام الستاليني. أن يكون المرء شاعرًا وينضم في الوقت نفسه (كجاروميل أو ماياكوفسكي) إلى هول لاشك فيه هو *فضيحة*. بهذه الكلمة إنما يسمي الفرنسيون حدثًا لا مبرر له، غير مقبول، يناقض المنطق وهو مع ذلك حقيقي. يغرينا جميعًا على غير وعي منا أن نوضّح الفضائح، وأن نتصرف كما لو لم تكن موجودة. لذلك نفضل القول إن الممثلين الكبار للثقافة المتورطين في أهوال عصرنا كانوا أناسًا قذرين، قد يبدو ذلك منطقيًا، لكنّه ليس صحيحًا، ولو لم يكن الأمر إلا بدافع غرورهم، وهم يعلمون أنهم رأوا، ونظروا، وحكموا، يهتمّ الفنانون والفلاسفة بصورة قلقة بأن يكونوا شرفاء وشجعانًا، بأن يكونوا في الجانب الصحيح وعلى حقّ. وهو ما يجعل من الفضيحة أشد عسرًا على التفكيك. إذا لم نكن نريد الخروج من هذا القرن أغبياء مثلما دخلناه، فيجب أن نهجر الأخلاقية السهلة للقضية، وأن نفكر في لغز هذه الفضيحة، أن نفكرها حتى النهاية، حتى ولو قادنا ذلك إلى أن نضع موضع الشك كلّ ضروب اليقين التي نملكها عن الإنسان بوصفه كذلك.

لكن امتثالية الرأي العام قوة جعلت من نفسها مَحكمة، والمحكمة ليست هنا لتضيع وقتها مع الأفكار، إنها هنا للتحقيق في قضايا. وبمقدار ما تزداد هوة الزمن بين القضاة والمتهمين، فإن التجربة الأدنى على الدوام هي التي تحكم التجربة الأكبر. فغير الناضجين يحكمون على ضلالات سيلين دون أن يعوا أن روايات سيلين، بفضل هذه الضلالات، تتضمن معرفة وجودية يمكن لها لو كانوا يفهمونها، أن تجعل منهم أكثر نضجًا؛ لأن سلطة الثقافة تكمن هنا: إنها تفدي الهول بتحويل جوهره إلى حكمة وجودية. إذا نجحت روح القضية في القضاء على ثقافة هذا القرن، فلن يبقى وراءنا إلا ذكرى فظاعات غنتها جوقة من الأطفال.

مَنْ لا يقبلون الشعور بالذنب يرقصون

تغمر الموسيقى المسماة (عادة وبصورة غامضة) روك الجوّ الصوتي للحياة اليومية منذ عشرين عامًا؛ فقد استأثرت بالعالم في اللحظة نفسها التي كان فيها القرن العشرون يتقيأ بقرف تاريخه، سؤال يلازمني: هذا التزامن هل هو طارئ؟ أم أن هناك معنى خفيًا في هذا اللقاء بين قضايا القرن النهائية ونشوة الروك؟ هل يريد القرن، في الزعيق المنتشي، أن ينسى نفسه؟ أن ينسى مجتمعاته المثالية الخيالية الغارقة في الأهوال؟ أن ينسى فنه؟ فنٌّ بفضل مهارته، وبتعقيده العبثي، يغضِبُ الشعوب، ويهين القديسة ديمقراطية؟

كلمة *روك* غامضة، أفضل إذن أن أصف الموسيقى التي أفكر بها: أصوات بشرية تعلو على الآلات، أصوات حادّة تعلو على الأصوات الخفيضة، والحركية بلا تضادات وتستمرّ في الصوت *القوي* الذي لا يتغيّر والذي يُحَوِّلُ الغناء إلى صراخ، وكما هو الأمر في موسيقى الجاز، يشدّد الإيقاع على الزمن الثاني للوحدة الموسيقية، ولكن بطريقة أشد نمطية وأشد ضجيجًا، كما أن الهارمونيا واللحن تبسيطيين ويُبْرِزان لونَ الصوتية، العنصر الوحيد المبتكر في هذه الموسيقى، في

حين أن مكررات النصف الأول من القرن العشرين كانت لها ألحان كانت تحمل الشعب المسكين على البكاء (وتدخلُ السرورَ على السخرية الموسيقية لماهلر وسترافينسكي)، هذه الموسيقى المسماة روك معصومة من خطيئة العاطفية، إنها ليست عاطفية، إنها منتشية، إنها استمرار لحظة واحدة من النشوة، وبما أن النشوة لحظة منتزعة من الزمن، لحظة قصيرة بلا ذاكرة، لحظة محاطة بالنسيان، فإن الموضوع اللحني لا يملك فضاء ليتطور فيه، وليس له إلا أن يتكرر، دون تحوّل ودون خاتمة (الروك هو الموسيقى الوحيدة "الخفيفة" التي لا يطغى فيها اللحن، والناس لا يصفرون ألحان الروك).

أمر عجيب: بفضل تقنية إعادة الإنتاج الصوتي، ترنّ موسيقى النشوة هذه بلا توقف في كل مكان، ومن ثم خارج أوضاع النشوة. وصارت الصورة السمعية للنشوة زينة يومية لتعبنا. وبما أنها لا تدعونا إلى أيّ عربدة، ولا إلى أيّ تجربة صوفية، فما الذي تريد قوله لنا هذه النشوة المبتذلة؟ أن نقبلها، أن نعتاد عليها، أن نحترم المكان المتميز الذي تحتله، أن نلاحظ *الأخلاق* التي تمليها.

إن أخلاق النشوة هي عكس أخلاق القضية؛ فتحت حمايتها يفعل كلٌ امرئ ما يريد: أصلاً، كل شخصٍ يستطيع أن يمصّ إصبعه على راحته، منذ طفولته الباكرة وحتى شهادة الثانوية، تلك حرية لن يكون هناك أحد على استعداد للتخلي عنها؛ انظروا من حولكم في مترو الأنفاق، كل شخص سواء أكان جالسًا أم واقفًا، يضع إصبعه في واحد من فوهات وجهه: في الأذن، في الفم، في الأنف، لا أحد يشعر بنفسه مرئيًا من الآخر وكلّ يحلم بكتابة كتاب ليتمكن من قول أناه الفريدة والوحيدة التي تكشط أنفها، لا أحد يسمع أحدًا، والناس جميعًا يكتبون وكلُ شخص يكتب كما نرقص الروك: كلٌ لوحده، لذاته، مُركِّزًا على ذاته، مع أنه يقوم بالحركات نفسها التي يقوم بها الآخرون جميعًا. في هذا الوضع من *الأنانية الموحّدة*، لم يعد الشعور بالذنب يلعب الدور نفسه الذي كان يلعبه قديمًا؛ فالمحاكم تعمل دومًا، لكنها مسحورة بالماضي فقط، إنها لا تستهدف إلا قلبَ العصر، إنها لا

تستهدف إلا الأجيال المعمرة أو الميتة. كانت شخصيات كافكا مُجَرَّمَة بسلطة الأب؛ فلأنّ أباه أفقده الحظوة يُغرق بطل *الحكم* نفسه في النهر؛ لقد تغير هذا الزمن؛ ففي عالم الروك، كُلِّفَ الأبُ بهذا الثقل من الشعور بالذنب بحيث إنه سمح بكل شيء منذ زمن طويل. إن من لا يقبلون الشعور بالذنب يرقصون.

قتل مؤخرًا مراهقان كاهنًا: أصغي إلى التعليق في التلفزيون، كاهن آخر يتحدث، وصوته يرتعش فهمًا: "يجب الصلاة من أجل الكاهن الذي كان ضحية مهمته: كان يهتم بصورة خاصة بالشباب، إلا أنه يجب الصلاة أيضًا من أجل المراهقيْن المسكينيْن؛ فهما أيضًا كانا ضحيتين: ضحيتي غريزتهما".

بقدر ما تتقلص حرية الفكر، وحرية الكلمات، والمواقف، والنكات، والتفكير، والأفكار الخطيرة، والاستفزازات الفكرية، وهي تحت رقابة حذرِ محكمة الامتثالية العامة، فإن حرية *الغرائز* ستزداد اتساعًا. يُوصى بالقسوة ضد خطايا الفكر، ويوصى بالغفران من أجل الجرائم المرتكبة في النشوة الانفعالية.

الدروب في الضباب

كان معاصرو روبير موزيل يعجبون بذكائه أكثر من إعجابهم بكتبه، كان عليه في نظرهم أن يكتب مقالات لا روايات. ولدحض هذا الرأي، يكفي تقديم برهان سلبي: قراءة مقالات موزيل، ما أشد ثقلها وسأمها وخلوها من الجاذبية! لأن موزيل مفكر كبير في رواياته فحسب. كان فكره يحتاج أن يتغذى من المواقف المحسوسة لشخصيات محسوسة، وبإيجاز، إنه فكر روائي لا فكر فلسفي.

كلّ فصل أول من الأجزاء الثمانية عشرة في رواية ***توم جونز*** لفيلدينج هي مقال قصير. وقد حذف المترجم الفرنسي الأول في القرن الثامن عشر المقالات جميعًا بكل بساطة معللاً أنها لا تستجيب لذوق الفرنسيين. وكان تورجنييف يأخذ على تولستوي المقاطع المقالية التي تعالج فلسفة التاريخ في رواية *الحرب والسلم*.

فطفق تولستوي يشك في نفسه وتحت ضغط النصائح حذف هذه المقاطع في الطبعة الثالثة من الرواية. ومن حسن الحظ أنه أعادها من جديد للنص الأصلي فيما بعد.

يوجد تفكير روائي مثلما يوجد حوار وحدث روائيان. فالتأملات التاريخية الطويلة في *الحرب والسلم* لا يمكن تصورها خارج الرواية، في مجلة علمية مثلاً. وذلك بسبب الأسلوب، طبعًا، المليء بالمقارنات وبالمجازات الساذجة عمدًا، ولكن خصوصًا لأن تولستوي لا يهتم وهو يتحدث عن التاريخ كما يفعل المؤرخ بوصف دقيق للأحداث، وبنتائجها بالنسبة إلى الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، ولا بتقويم دور هذا أو دور ذاك، ...إلخ. إنه يهتم بالتاريخ بوصفه بعدًا جديدًا للوجود الإنساني.

صار التاريخ تجربة محسوسة لكل امرئ نحو بداية القرن التاسع عشر، خلال هذه الحروب النابليونية التي تتحدث عنها *الحرب والسلم*؛ لقد جعلت هذه الحروب في صدمة واحدة كل أوروبي يفهم أن العالم من حوله يجد نفسه فريسة تغيِّرٍ مستمرّ يتدخل في حياته، ويحولها ويبقي عليها مهتزة. قبل القرن التاسع عشر، كانت الحروب والثورات تستشعر ككوارث طبيعية، كالطاعون أو الزلزال الأرضي. لم يكن الناس يلمحون في الأحداث التاريخية وحدة ولا استمرارية ولا يظنون أن بوسعهم تغيير مجراها. لقد جُنِّدَ جاك القدري لديدرو في كتيبة، ثم جرح جرحًا خطيرًا في معركة، وستوسَم حياته كلها بذلك؛ إذ إنه سيعرج حتى أيامه الأخيرة. ومع ذلك، فالرواية لا تقول شيئًا عن هذه المعركة المهمة بهذا القدر في نظر جاك، وما الذي تقوله فضلاً عن ذلك؟ ولِمَ تقوله؟ كانت الحروب كلها متشابهة. لم تكن اللحظة التاريخية في روايات القرن الثامن عشر محددة إلا بصورة تقريبية، ولم تعد الحروب جميعًا تبدو متشابهة إلا مع بداية القرن التاسع عشر فقط، اعتبارًا من سكوت وبلزاك، لتعيش شخصيات الرواية في زمن مؤرخ على نحو دقيق.

عاد تولستوي إلى الحروب النابليونية مع رجعة خمسين عامًا، ولم يكن الإدراك الجديد للتاريخ في حالته يندرج فقط في بنية الرواية التي صارت أكثر فأكثر صالحة لالتقاط (في الحوارات، وبالأوصاف) الطابع التاريخي للأحداث المحكية، ما يهمه في المقام الأول، هي علاقة الإنسان بالتاريخ (قدرته على السيطرة عليه أو على الإفلات منه، أن يكون حرًا إزاءه أو لا) ويتناول هذه المشكلة مباشرة، بوصفها ثيمة روايته، ثيمة يتفحصها بكل الوسائل، بما في ذلك التأمل الروائي.

يجادل تولستوي ضد فكرة أن التاريخ مصنوع بإرادة وبواسطة عقل الشخصيات الكبرى. ففي نظره، يصنع التاريخ نفسه، خاضعًا لقوانينه هو لكنها تظل غامضة للإنسان. والشخصيات الكبرى "كانت *أدوات لا واعية* للتاريخ، وكانت تؤدي عملاً *كان معناه يفلت منها*". وبعد ذلك: "كانت العناية الإلهية ترغم كلَّ واحدٍ من هؤلاء البشر على التعاون، مع متابعتهم غايات شخصية، من أجل نتيجة وحيدة وعظيمة، *لا يملك* كلّ واحدٍ منهم، سواء أكان نابليون أم ألكسندر أم، مَنْ هو أقلّ أيضًا، ممثلٌ مجهول من الممثلين، *أقلّ فكرة عنها*." وأيضًا: "يعيش الإنسان واعيًا من أجل نفسه، لكنه يشارك لا واعيًا في متابعة الغايات التاريخية للإنسانية جمعاء." ومن هنا هذه الخاتمة الهائلة: *التاريخ، أي الحياة اللاواعية، العامة، الجماعية للإنسانية*..." (أنا من يشير إلى الصيغ الجوهرية).

بهذا المفهوم عن التاريخ، يرسم تولستوي الفضاء الميتافيزيقي الذي تتحرك فيه شخصياته. ومن دون أن تعرف معنى التاريخ ولا مجراه القادم، ومن دون أن تعرف حتى المعنى الموضوعي لأفعالها الخاصة بها (والتي تشارك بها "غير واعية" في الأحداث "التي يفلت معناها منها" تتقدمُ في حياتها كما يتقدم المرء *في الضباب*. أقول ضباب، لا ظلامًا. ففي الظلام، لا يرى المرء شيئًا؛ فهو أعمى، وهو تحت رحمة أي شيء، وهو ليس حرًّا. في الضباب، هو حرّ، لكنها حرية من هو في الضباب: إنه يرى عن مسافة خمسين مترًا أمامه، ويستطيع التمييز بوضوح

ملامح مخاطبه، ويمكنه التمتع بجمال الأشجار التي تنتصب على امتداد الدرب، بل وأن يلاحظ ما يجري عن كثب، وأن يستجيب له.

الإنسان هو من يتقدم في الضباب، لكنه حينما ينظر وراءه ليحكم على ناس الماضي لا يرى أيّ ضباب على دربهم. مِنْ حاضِرِهِ الذي كان مستقبلهم البعيد، يبدو له دربهم واضحًا كلية، مرئيًا في كل اتساعه. إنّ الإنسان إذ ينظر إلى الوراء، يرى الدربَ، يرى الناسَ الذين يتقدمون، يرى أخطاءهم، لكن الضباب لم يعد هنا. وفي كل مكان، كان هيدجر ومایاكوفسكي وآراجون وعزرا باوند وجوركي وجوتفريد بين وسان جون بيرس وجيونو جميعًا يمشون في الضباب، وبالوسع التساؤل: من هو الأكثر عمى؟ مایاكوفسكي الذي وهو يكتب قصيدته عن لينين لم يكن يعرف إلى أين ستقود اللينينية؟ أم نحن الذين نحكم عليه مع الرجوع عشرات السنين إلى الوراء ولا نرى الضباب الذي كان يلفه؟

إن عمى مایاكوفسكي يؤلف جزءًا من الشرط الإنساني الأبدي.

أن لا نرى الضباب على درب مایاكوفسكي، يعني نسيان ما هو الإنسان، نسيان ما نحن أنفسنا.

الجزء التاسع

هنا، أنت لست في بيتك، يا عزيزي

١

نحو نهاية حياته، قرر سترافنسكي أن يجمع كل مبدعه في طبعة كبيرة من الأسطوانات يقوم بعزفها هو نفسه، كعازف للبيانو أو كقائد للأوركسترا، لكي توجد قراءة صوتية مأذونة لكل موسيقاه. وقد أثارت هذه الإرادة في أن يتحمل بنفسه دور العازف غالبًا ردّ فعلٍ ساخط: بأية ضراوة أراد إرنست أنسرميه في كتابه المنشور عام ١٩٦١ السخرية منه: عندما يقود سترافنسكي الأوركسترا، فإنه يُصاب "برعب يبلغ درجة أنه يضم مسنده إلى المنصة خوفًا من أن يسقط، وأنه لا يرفع نظره عن النص الموسيقي الذي يعرفه مع ذلك عن ظهر قلب، وأنه يُحصي الأزمنة!"، إنه يؤدي موسيقاه "بصورة حرفيه وكعبْد"، و"بوصفه مؤديًا تغادره كلّ متعة".

لِمَ هذا التهكم؟

أفتح مراسلات سترافنسكي: بدأ تبادل الرسائل مع أنسرميه في عام ١٩١٤، مائة وستّ وأربعون رسالة: عزيزي أنسرميه، عزيزي، صديقي العزيز، عزيزي العزيز، عزيزي إرنست، لا وجود لأيّ ظلٍّ من التوتر، ثم مثلُ خبرٍ صاعق:

"باريس، ١٤ أكتوبر ١٩٣٧

بمنتهى السرعة ياعزيزي،

ليس هناك أيّ سبب للقيام بهذه التقطيعات في *لعبة الورق* التي عزفت في الحفلة[...] فالقِطَعُ من هذا النوع هي متتالية من الرقصات شكلها سمفوني على نحو صارم ولا تتطلب أي شرح يُعطى للجمهور، لأنه لا يوجد فيها أي عنصر وصفي يُمثّلُ الحدثَ المسرحي، يمكنه أن يحول دون التطور السمفوني لقطع تتتالى.

ولئن راودتك هذه الفكرة الغريبة في أن تطلب مني القيام فيها بتقطيعات، فلأنَّ تعاقب القطع التي تؤلف *لعبة الورق* يبدو لكَ شخصيًا مملاً قليلاً. لا أستطيع حقًا عملَ أي شيء. لكن ما يدهشني بوجه خاص، هو أنك تجهد في إقناعي، أنا، أن أقوم بتقطيعات، أنا الذي أتيتُ على قيادة هذه القطعة في مدينة البندقية، والذي قصصتُ عليك بأية فرحة استقبلها الجمهور. فإما أنك نسيتَ ما قصصته عليك، وإما أنك لا تعلق أية أهمية على ملاحظاتي وعلى حسّي النقدي. ومن جهة أخرى، لا أظن حقًا على الإطلاق أن جمهورك أقلّ ذكاء من جمهور البندقية.

عندما أفكر بأنك أنت الذي يقترح علي تقطيع عملي، مع كل الحظوظ في تشويهه، لكيْ يكون هذا العمل مفهوما بصورة أفضل من الجمهور، ــ أنت الذي لم يخف من هذا الجمهور بعزفك له مبدعًا محفوفًا بالخطر من ناحية النجاح وقابلية الفهم من قبل مستمعيك مثل مبدع *سمفونية آلات هوائية*!

لا أستطيع إذن أن أتركك تقوم بتقطيعات في *لعبة الورق*، أظن أن من الأفضل أن لا تقوم بعزفها على الإطلاق إلا مرغمًا.

ليس لديَّ ما أضيفه، وهنا أضع نقطة."

يأتي ردّ أنسرميه في ١٥ أكتوبر:

"كنت أطلب إليك فقط إن كنت تغفر لي التقطيع الصغير في لحن الوحدة الثانية من ٤٥ إلى الوحدة الثانية من ٥٨".

يردُ سترافنسكي في ١٩ أكتوبر:

"[...] آسف، لكني لا أستطيع أن أسمح لك *بأيِّ* تقطيع في *لعبة الورق*.

إن التقطيع العبثي الذي تطلبه مني يشوّه لحني الذي يملك شكله ومعناه البنائي في مجموع المبدع (*معنى بناء* تزعم أنك تدافع عنه). إنك تقطّع لحني فقط؛ لأنّ الجزء في وسطه وفي تفصيله يعجبك أقل من باقي القطعة. ليس ذلك سببًا كافيًا في نظري، وأودّ أن أقول لك: "لكنك لست في بيتك ياعزيزي"، لم أقلْ لك أبدًا: "إليك، معكَ نصٌ مبدعي وبوسعك أن تفعل فيه ما يروق لك".

أكرر لك: إما أن تعزف *لعبة الورق* كما هي أو لا تعزفها على الإطلاق.

يبدو أنك لم تفهم أنَّ رسالتي في ١٤ أكتوبر كانت حاسمة جدًا حول هذه النقطة."

لم يتبادلا، بعد ذلك، إلا بعض الرسائل، المختصرة، الباردة. وفي عام ١٩٦١، ينشر أنسرميه في سويسرا كتابًا ضخمًا في علم الموسيقى مع فصل طويل هو هجومٌ على عدم حساسية موسيقى سترافنسكي (وعلى عدم اختصاصه بوصفه قائد أوركسترا). ولن يسعنا أن نقرأ هذا الجواب القصير لسترافنسكي على رسالة مصالحة من أنسرميه إلا في عام ١٩٦٦ (بعد تسعة وعشرين عامًا انقضت على شجارهما):

"عزيزي أنسرميه،
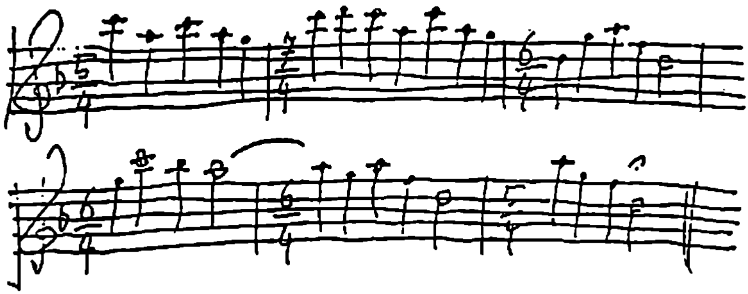
لقد أثرت فيّ رسالتك. نحن الاثنين كلانا على قدر من التقدم في السن كافٍ لكي لا نفكر في نهاية أيامنا، ولا أودّ أن أنهي هذه الأيام مع الثقل المؤلم لعداوة ما".

صيغة نموذجية في وضع نموذجي: هكذا يقوم الأصدقاء الذين خان بعضهم البعض الآخر، في نهاية حياتهم غالبًا، بوضع نهاية لعداوتهم، ببرود، ودون أن يعودوا بسبب ذلك أصدقاء.
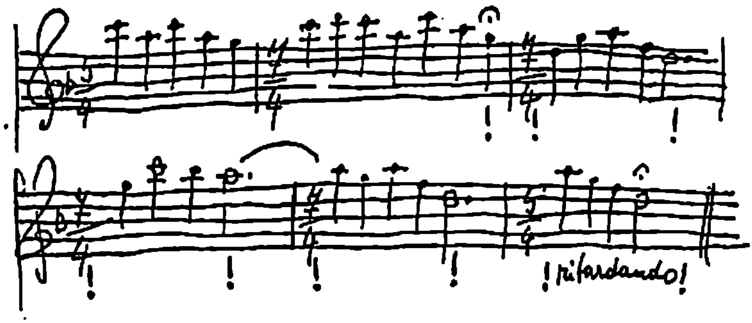
رهان الشجار الذي فجّر الصداقة واضح: حقوق المؤلف الخاصة بسترافنسكي، حقوق المؤلف المُسَمّاة معنوية، غضب المؤلف الذي لا يتحمّل أن يُمَسَّ عمله، ومن الجهة الأخرى، سخطُ عازفٍ لا يتسامح مع كبرياء المؤلف ويحاول وضع حدود لسلطته.

٢

أسمع *تتويج الربيع*، في أداء ليونار برنشتاين؛ يبدو لي المقطع الغنائيّ الشهير في *الرقصات الدائرية الربيعية* مريبًا؛ أفتح النص المكتوب:



وهو ما يصير في أداء برنشتاين:



تقوم الجاذبية غير المسبوقة للمقطع المستشهد به في التوتر بين غنائية اللحن والإيقاع، الآليُّ، وفي الوقت نفسه غير المنتظم بصورة غريبة، إذا لم يُنفذ هذا الإيقاع بصورة دقيقة، دقة الساعة، إذا ما تمّ جعله كـ*الروباتو*، إذا مددنا في نهاية كل جملة النوتة الأخيرة (وهو ما يفعله برنشتاين)، يتلاشى التوتر ويصير المقطع عاديًا.

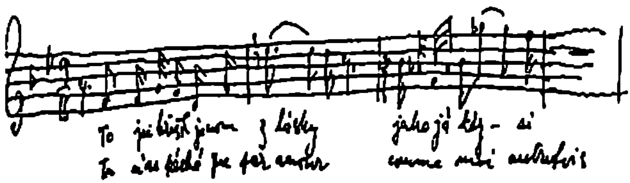
أفكر بتهكم أنسرميه. أفضّلُ مائة مرة أداء سترافنسكي الدقيق، حتى وإن "ضمّ مسنده إلى المنصة خوفًا من أن يسقط، وأحصى الأزمنة".

٣
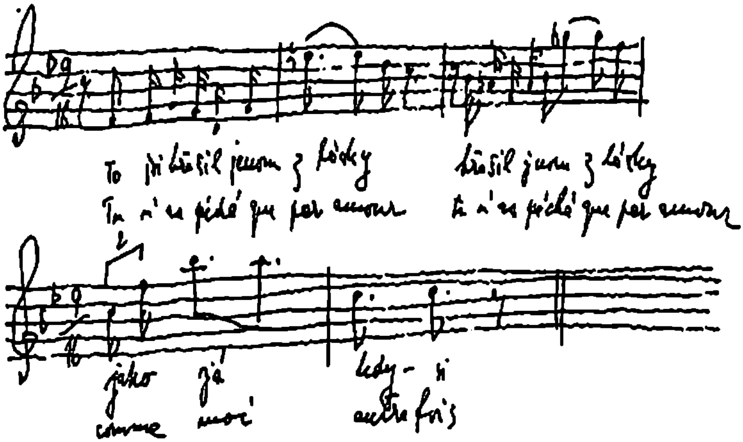
في دراسته عن ياناتشيك، توقف ياروسلاف فوجل، وهو نفسه قائد أوركسترا، عند التنقيحات التي أضافها كوفاروفيك على نصّ ***يانوفا***. إنه يوافق عليها ويدافع عنها. موقف مدهش؛ لأنه حتى إذا كانت تنقيحات كوفاروفيك ناجعة، وصالحة، ومعقولة، فإنها غير مقبولة من حيث المبدأ، وفكرة القيام بتحكيم بين نسخة المؤلف ونسخة المصحح (الرقيب، المُكيِّف) نفسها فكرة فاسدة. وبوسعنا من

دون أيّ شك أن نكتب على نحو أفضل هذه الجملة أو تلك من ***البحث عن الزمن الضائع***، ولكن أين يوجد هذا المجنون الذي يودُّ قراءة بروست مُصَحَّحًا؟

وفوق ذلك، إن تنقيحات كوفاروفيك هي كل شيء إلا أن تكون صالحة أو معقولة. وكبرهان على صحتها، يستشهد فوجل بالمشهد الأخير حيث بعد اكتشاف ابنها قتيلاً، وبعد اعتقال زوجة أبيها، تجد يانوفا نفسها مع لاكا. وبما أنه غيور من ستيفا، فقد سبق للاكا قديمًا أن شطب وجه يانوفا ثأرًا؛ الآن، تغفر له يانوفا: فقد جرحها من قبل حبًّا:



تُقالُ هذه الــ"مثلي قديمًا"، وهي إلماح إلى حبها ستيفا، بسرعة كبيرة، كصرخة قصيرة، على النوتات الحادة التي تتصاعد وتنقطع؛ كما لو أن يانوفا تستدعي شيئًا ما تريد نسيانه على الفور. يوسّع كوفاروفيك لحن هذا المقطع (إنه "يجعله يتفتح"، كما يقول فوجل) وذلك بتحويله على النحو التالي:



ألا يصير غناء يانوفا كما يقول فوجل أجمل بقلم كوفاروفيك؟ ألا يبقى الغناء في الوقت نفسه ياناتشيكي تمامًا؟ نعم، لو أردنا معارضة ياناتشيك، بوسعنا أن نفعل أفضل. هذا لا يمنع من أن اللحن المُضاف عبث. ففي حين أن يانوفا لدى ياناتشيك تذكر بسرعة برعب مكظوم، بـ"خطيئتـ"ـها، فإنها لدى كوفاروفيك تلين لهذه الذكرى، وتتوقف عندها، وتنفعل منها (فغناؤها يمدد الكلمات: الحب وأنا وقديمًا). وهكذا في مواجهة لاكا، تغني الحنين إلى ستيفا، خصم لاكا، وتغني حبها ستيفا الذي كان سبب كل مصيبتها! شأن فوجل، نصير ياناتشيك المتحمس، هل استطاع أن يدافع عن مثل هذا اللامعنى السيكولوجي؟ كيف استطاع أن يعاقبه وهو يعرف أن تمرد ياناتشيك الجمالي يملك جذوره على وجه الدقة في رفض اللاواقعية السيكولوجية المعتادة في ممارسة الأوبرا؟ كيف يمكن حبّ شخص ما وفي الوقت نفسه جهله إلى هذا الحدّ؟

٤

ومع ذلك، وهنا كان فوجل على حق: إنها تنقيحات كوفاروفيك التي بجعلها الأوبرا عادية قليلاً شاركت بنجاحها. "دعنا نشوهك قليلاً يا أستاذ وسوف نحبّك"، لكن تأتي لحظة يرفض فيها الأستاذ أن يكون محبوبًا لقاء هذا الثمن ويفضّلُ أن يكون مكروهًا ومفهومًا.

ما الوسائل التي يملكها مؤلف ما ليجعل نفسه مفهومًا على ما هو عليه؟ ليست كثيرة، بالنسبة إلى هرمان بروخ في الثلاثينيات وفي النمسا المقطوعة عن ألمانيا وقد غدت نازية، ولا فيما بعد، في وحدة المنفى: بعض المحاضرات التي كان يعرض فيها جماليته في الرواية، ثم رسائل إلى الأصدقاء، وإلى قرائه، وإلى الناشرين، وإلى المترجمين، لم يهمل شيئًا بما أنه كان على سبيل المثال مهمومًا إلى أقصى حدّ بالنصوص الصغيرة المنشورة على غلاف كتبه. في رسالة إلى ناشره، يحتج على صفحة الغلاف الرابعة من أجل *السائرون نيامًا* التي تضع روايته في مقارنة مع هوجو فون هوفمانستهال وإيتالو سفيفو، ويقدم اقتراحًا مضادًا: وضعها بالتوازي مع جويس وجيد.

لنتوقف عند هذا الاقتراح: ما هو في الواقع الاختلاف بين إطار بروخ ــ سفيفو ــ هوفمانستهال وإطار بروخ ــ جويس ــ جيد؟ الإطار الأول *أدبي* بالمعنى الواسع والغامض للكلمة، والإطار الثاني *روائي* بصورة خصوصية (إنه ينادي بانتمائه إلى جيد *مزيفو النقود*). الإطار الأول *إطار صغير*، أي محليّ، وسط أوروبي. والثاني *إطار كبير*، أي دولي، عالمي. بوضع نفسه إلى جانب جويس وجيد، يلحّ بروخ لكي تُرى روايته ضمن إطار الرواية الأوروبية؛ فهو ينتبه إلى أن *السائرون نيامًا* مثلها مثل *عوليس* أو *مزيفو النقود* مبدعٌ يُثوِّرُ الشكل الروائي، ويبدع جمالية أخرى للرواية، وأن هذه الجمالية لا يمكن أن تفهم إلا إذا وضعت على الشاشة الخلفية لتاريخ *الرواية بوصفه كذلك*.

هذا المطلب لبروخ صالح لكل مبدع مهم، ولن أكرر بما يكفي أبدًا: إن قيمة مبدع ما ومعناه يمكن أن يُقدَّرا فقط ضمن الإطار الدولي الكبير. هذه الحقيقة تصير ضروريّة بوجه خاص بالنسبة إلى كلِّ فنان يوجد في عزلة نسبية؛ فالسريالي الفرنسي، ومؤلف الـ"رواية جديدة"، والطبيعاني من القرن التاسع عشر، محمولون جميعًا من قبل جيل، من قبل حركة معروفة عالميًّا، فبرنامجهم الجمالي يستبق - إن جاز القول -مبدعهم، ولكن أين يوضع جومبروفيتش؟ كيف نفهم جماليته؟

يغادر بلده في عام ١٩٣٩، حين كان له من العمر خمسة وثلاثون عامًا. وكبطاقة هوية فنان، يحمل معه كتابًا وحيدًا، *فيرديدورك*، رواية عبقرية شبه معروفة في بولونيا ومجهولة تمامًا خارجها. إنه يهبط بعيدًا عن أوروبا، في الأرجنتين. كان وحيدًا بصورة عسيرة على التصور. لم يقترب الكُتّاب الأمريكيون اللاتينيون أبدًا منه. والمهاجرون البولونيون المعادون للشيوعية قليلو الفضول لمعرفة فنه. سيبقى وضعه خلال أربعة عشر عامًا بلا تغيير، ونحو عام ١٩٥٣ عكف على كتابة وعلى نشر كتابه *يوميات*. لن نعرف شيئًا كثيرًا منها حولْ حياته، بل هي قبل كل شيء عرض لوضعه، تفسير ذاتي جمالي وفلسفي مستمر، كتاب تعليمي حول "استراتيجيته" أو بصورة أفضل أيضًا: إنها وصيته؛ لا لأنه كان يفكر آنئذ بموته، بل أراد أن يفرض كمشيئة أخيرة ونهائية، فهمَه الخاص لنفسه ولمبدعه.

حدَّدَ وضعه بثلاثة ضروب جوهرية من الرفض: رفض الخضوع للالتزام السياسي للمهاجرين البولونيين (لا لأنه يملك عواطف قريبةً من الشيوعيين، بل لأن مبدأ الفن الملتزم يُنفِّره)، رفض التقليد البولوني (فمن الممكن في نظره عملُ شيءٍ صالحٍ لبولونيا فقط من خلال معارضة "البولونية"، بهزّ ميراثها الرومانتيكي الثقيل)، وأخيرًا رفض الحداثة الغربية الخاصة بسنوات الستينيات، وهي حداثة عقيمة، "خوّانة إزاء الواقع"، عاجزة في فن الرواية، جامعية، متكبرة، مستَغرقة في تنظيرها لذاتها (لا لأن جومبروفيتش أقل حداثة، لكن حداثته مختلفة). و"بند

الوصية" الثالث هذا بوجه خاص هو المهم، والحاسم، وفي الوقت نفسه غير المفهوم بصورة مستمرة.

نشرت *فيرديدورك* في عام ١٩٣٧، قبل سنة من *الغثيان*، ولكن بما أن جومبروفيتش غير معروف وسارتر شهير، فقد صادرت *الغثيان*، إن صحّ التعبير، في تاريخ الرواية، المكانة التي تعود إلى جومبروفيتش؛ إذ في حين اتخذت الفلسفة الوجودية في *الغثيان* لباسًا روائيًا (كما لو أن أستاذًا قرر لكي يسلي تلامذته الذي كانوا ينامون إعطاءهم درسًا في شكل رواية)، كتب جومبروفيتش رواية حقيقية تعيد العلاقة مع التقليد القديم للرواية الهزلية (باتجاه رابليه، وسرفانتس، وفيلدينج) حتى إن المشكلات الوجودية التي لم يكن أقل حماسًا لها من سارتر تظهر عنده في مظهر غير جدي ومضحك.

إن رواية *فيرديدورك* هي واحدة من هذه المبدعات الكبرى التي تدشن في نظري (مع *السائرون نيامًا*، ومع *الإنسان الذي لا خصال له*) "الزمن الثالث" في تاريخ الرواية ببعثها التجربة المنسية للرواية قبلَ البلزاكية، وباستحواذها على ميادينَ كانت تُعتبرُ مِنْ قبلُ مكرسةً للفلسفة. وقد أدّت حقيقة أن رواية *الغثيان* لا رواية *فيرديدورك* هي التي صارت مثال هذا التوجه الجديد إلى نتائج وخيمة؛ فقد جرت ليلة عرس الفلسفة والرواية في ضجرٍ متبادل. ولما كانت مبدعات جومبروفيتش ومبدعات بروخ ومبدعات موزيل (ومبدعات كافكا بالطبع) قد اكتشفت بعد عشرين أو ثلاثين عامًا من ولادتها، فإنها لم تعد تملك القوة الضرورية لتجذب جيلاً وتخلق حركة، وبما أنها فُسِّرَت من قبل مدرسة جمالية أخرى كانت من جوانب عديدة معارضة لها، فقد كانت محترمة، بل وموضع إعجاب، لكنها غير مفهومة، حتى بدا أكبر منعطف في تاريخ الرواية في عصرنا غير مرئي.

٥

كذلك كانتْ، وقد تحدثتُ عن ذلك من قبل، حالة ياناتشيك. لقد وضع ماكس برود نفسه في خدمته مثلما وضع نفسه في خدمة كافكا: مع حماسة نزيهة. لنختصه بهذا المجد؛ فقد وضَعَ نفسه في خدمة أكبر فنانيْن عاشا في البلد الذي ولدتُ فيه. كافكا وياناتشيك: كلاهما مزدرييْن؛ كلاهما مع جمالية عسيرة على الإدراك؛ كلاهما ضحية حقارة بيئتهما. كانت براج تمثل بالنسبة إلى كافكا عائقًا هائلاً. كان فيها معزولاً عن العالم الأدبي وعالم النشر الألماني، وكان ذلك مُدَمِّرًا بالنسبة له. فقليلاً ما اهتم ناشروه، وجميعهم في ألمانيا، بهذا المؤلف الذين كانوا لا يكادون يعرفونه شخصيًا. خصص يواكيم أونسيلد، ابن ناشر ألماني كبير، كتابًا لهذه المشكلة، وبيَّنَ أنَّ ذلك كان السبب الأكثر احتمالاً (أجد هذه الفكرة شديدة الواقعية) لعدم إتمام كافكا روايات لم يكن أحد يطالبه بها؛ لأنه إذا لم يكن لدى المؤلف النية المحسوسة في نشر مخطوطته، فلا شيء يدفعه إلى وضع اللمسات النهائية، ولا شيء يمنعه من استبعادها مؤقتًا من منضدته والالتفات إلى أمر آخر.

لم تكن براج في نظر الألمان إلا بلدة ريفية، شأن برنو في نظر التشيكيين. كان كلاهما، كافكا وياناتشيك، إذن، ريفييْن. وبينما كان كافكا شبه مجهول في بلد كان سكانه غرباء عليه، كان ياناتشيك في البلد نفسه موضوع استخفافٍ في نظر مواطنيه.

من يريد أن يفهم عدم اختصاص مؤسس علم الكافكاوية الجمالي عليه أن يقرأ دراسته عن ياناتشيك. دراسة متحمسة ساعدت على وجه التأكيد المعلم المُزدرى كثيرًا. ولكن، يالها من ضعيفة، ويالها من ساذجة! مع كلمات كبيرة: الكون، الحب، التعاطف، مذلون ومهانون، موسيقى إلهية، نفس بالغة الحساسية، نفس حنونة، نفس حالمة، ومن دون أي تحليل بنيوي، ومن دون أقلِّ محاولة لإدراك الجمالية المحسوسة للموسيقى الياناتشيكية. أراد برود وقد عرف الكراهية

التي يكنها علم الموسيقى البراجي للمؤلف الريفي، أن يبرهن على أن ياناتشيك يؤلف جزءًا من التقاليد القومية، وأنه جدير تمام الجدارة بسميتانا الكبير جدًّا، معبود الأيديولوجية القومية التشيكية. لقد ترك نفسه يُؤخذ بهذا الجدال التشيكي، الريفي، المحدود، إلى درجة هربت فيها من كتابه موسيقى العالم أجمع، ولم يبق مشارًا إليه فيه من مؤلفي الموسيقى في كل العصور إلا سميتانا وحده.

آه، ماكس، ماكس! يجب ألا يلقي المرء بنفسه في ميدان الخصم! هناك، لن تجد إلا جمهورًا معاديًا، وحكامًا مُرتَشين! لم يستفد برود من وضعه باعتباره غير تشيكيّ لكي ينقل ياناتشيك إلى الإطار الكبير، الإطار المنفتح على العالم للموسيقى الأوروبية، الإطار الوحيد الذي يمكن أن يُدافَع فيه عنه، وأن يُفهَم. لقد حبسه في أفقه القومي، وقطعه عن الموسيقى الحديثة، وختم على عزلته. تلتصق أوائل التأويلات بالمبدع فلا يستطيع التخلص منها. وكما سيبقى فكر برود إلى الأبد مرئيًا في أدب كافكا كله، كذلك سيشكو ياناتشيك إلى الأبد من التزييف الذي فرضه عليه مواطنوه وأكده برود.

- برود المُبْهَم، كان يحب ياناتشيك، لم تكن تقوده أية فكرة خفية، بل روح العدالة وحدها. لقد أحبه من أجل ما هو جوهري، من أجل فنه، لكنه لم يكن يفهم هذا الفنّ.

لن أتوصل أبدًا إلى فك لغز برود بصورة كاملة. وكافكا، ما رأيه في ذلك، هو؟ يحكي في يومياته في عام ١٩١١: ذات يوم، ذهب كلاهما لرؤية رسام تكعيبي، هو ويللي نوفاك Willi Nowak، كان قد أنجز لتوه مجموعة من لوحات شخصية لبرود، ولوحات مطبوعة على الحجر، وحسب الطريقة التي نعرفها عن بيكاسو، كان الرسم الأول أمينًا، في حين كانت الرسوم الأخرى، كما يقول كافكا، تبتعد أكثر فأكثر عن النموذج لكي تؤدي إلى تجريد أقصى. كان برود مُحْرَجًا، لم يكن يحب هذه الرسوم، فيما عدا الرسم الأول، الواقعي، والذي كان بالمقابل يعجبه

كثيرًا؛ لأنه، كما يسجل كافكا بسخرية حنونة، "فضلاً عن شبهه، كان يحمل من حول الفم والعينين ملامح نبيلة وهادئة...".

كان برود يفهم التكعيبية بالصورة السيئة نفسها التي كان يفهم بها كافكا وياناتشيك. وبعمله كل شيء ليحررهما من عزلتهما الاجتماعية، كان يؤكد *عزلتهما الجمالية*؛ لأن إخلاصه لهما كان يعني: حتى من كان يحبهما، والذي كان مِنْ ثَمَّ الأفضل استعدادًا لفهمهما، كان غريبًا على فنهما.

٦

إنني أفاجأ دومًا بالدهشة التي يثيرها القرار (المزعوم) لكافكا بالقضاء على كل مبدعه، كما لو أن مثل هذا القرار كان مجانيًا أصلاً. كما لو أن مؤلفًا لا يستطيع أن يملك ما يكفي من الأسباب ليصحب في رحلته الأخيرة مبدعه معه.

يمكن أن يحدث في الواقع أن يُقرّ المؤلف في لحظة التقويم الأخيرة أنه لا يحب كتبه، وأنه لا يريد أن يترك بعده هذا النصب المغمُّ لهزيمته. أعرف، إنّكَ ستعترض عليه بأنه يخدع نفسه، وبأنه يستسلم إلى إحباط مرضي، لكن عظاتك لا تنطوي على معنى. إنه هو الذي يسكن بيته في مبدعه، ولستَ أنتَ، يا عزيزي!

سببٌ آخر ممكن: يحب المؤلف مبدعه على الدوام، لكنه لا يحب العالم، ولا يستطيع أن يتحمل فكرة تركه هنا تحتَ رحمة المستقبل الذي يرى أنه بغيض.

وحالة أخرى أيضًا: يحب المؤلف على الدوام مبدعه، ولا يهتم حتى بمستقبل العالم، لكنه فَهِمَ بناء على ما خَبِرَهُ من تجارب خاصة مع الجمهور غرور الاغترار في الفن *vanitas vanitatum* ، اللافهم الحتمي الذي هو مصيره، اللافهم (وليس عدم التقدير، إنني لا أتحدث عن المغترين) الذي تألم منه طوال حياته، والذي لا

يريد أن يتألم منه بعد موته. (وربما ليس هناك إلا قصر الحياة الذي يمنع الفنانين من أن يفهموا حتى النهاية غرور عملهم، وأن ينظموا في الوقت المناسب نسيان مبدعهم ونسيان أنفسهم).

كل هذه، أليست بالأسباب الصالحة؟ بلى، ومع ذلك؛ فهي ليست أسباب كافكا: كان على وعي بقيمة ما كان يكتبه، ولم يكن لديه نفور صريح من العالم، ولم يكن له حين كان شابًا شبه مجهول تجارب سيئة مع الجمهور، بل لم تكن له أي تجربة معه.

٧

وصية كافكا: ليست الوصية بالمعنى القانوني الدقيق، في الواقع توجد رسالتان خاصتان، بل إنهما ليستا رسالتين حقيقيتين؛ لأنهما لم ترسلا أبدًا. لقد وجدهما برود، وهو القيِّمُ على تنفيذ وصية كافكا، بعد موت صديقه، في عام ١٩٢٤، في دولاب مع عديد من الأوراق الأخرى: إحداهما بالحبر مطوية مع عنوان برود، والأخرى، أكثر تفصيلاً، مكتوبة بالقلم الرصاص. في ***تذييل الطبعة الأولى لرواية القضية*** يشرح برود: "... في عام ١٩٢١، قلت لصديقي إنني كتبت وصية رجوته فيها أن يقضي على بعض الأشياء (dieses und jenes vernichten)، وأن يعيد النظر في أشياء أخرى، ...إلخ. وهنا قال لي كافكا وهو يبين لي الورقة المكتوبة بالحبر التي عُثِرَ عليها فيما بعد في مكتبه: "وصيتي أنا ستكون أبسط: أرجوك أن تحرق كل شيء." ما زلت أتذكر تمامًا الجواب الذي أجبته به: "[...] أحذرك سلفًا بأنني لن أفعل ذلك". باستعادة هذه الذكرى، يُبرِّرُ برود عدم طاعته لأمنية صديقه ووصيَّته، ويتابع، كان كافكا "يعرف الإجلال المُتزمِّت الذي أكنَّه لكلٍّ واحدة من كلماته"؛ كان يعرف إذن جيدًا أنه لن يُطاع، وأنه كان عليه "أن يختار منفذًا آخر لوصيته لو كانت إجراءاته الخاصة ذات جدية

قصوى وغير مشروطة"، ولكن هل من المؤكد ذلك؟ في وصيته الخاصة به كان برود يطلب إلى كافكا "القضاء على بعض الأشياء"، لماذا إذن لم يكن على كافكا أن يجد طبيعيًّا أن يطلب الخدمة نفسها إلى برود؟ وإذا كان كافكا يعرف حقًّا أنه لن يُطاع؛ فلماذا كتب إذن هذه الرسالة الثانية أيضًا بالقلم الرصاص، والمكتوبة بعد محادثتهما في عام ١٩٢١؛ حيث يُفصِّلُ ويدقق إجراءاته؟ ولكن، ليكن: لن نعرف إطلاقًا ما قاله هذان الصديقان فيما بينهما حول هذا الموضوع الذي لم يكن من ثم بالنسبة إليهما أكثر الموضوعات استعجالاً، نظرًا لأن أيًّا منهما، ولاسيما كافكا، لم يكن يستطيع أن يعتبر نفسه آنئذ بوصفه مُهدَّدًا على وجه الخصوص بالخلود.

يُقال غالبًا: لو كان كافكا يريد حقًّا إتلاف كل ما كتبه، لأتلفه بنفسه، ولكن كيف؟ رسائله كانت مُلكَ المرسل إليهم. (وهو نفسه لم يحتفظ بأية رسالة من الرسائل التي تلقاها.) أما بالنسبة لليوميات، فقد كان بوسعه حقًّا أن يحرقها، لكنها كانت يوميات عمل (بالأحرى مذكرات أكثر من يوميات)، كانت مفيدة له مادام يكتب، وقد كتب حتى آخر أيامه. من الممكن قولُ الشيء نفسه عن نثره غير المنجز. لم يكن غير منجز بصورة لا رجعة فيها إلا في حالة الموت؛ فطوال حياته، كان بوسعه العودة إليه دومًا، وليست حتى القصة التي يجدها فاشلة، غير مفيدة بالنسبة إلى الكاتب؛ إذ يمكنها أن تفيد كمادة من أجل قصة أخرى. لا يملك الكاتب أي سبب لإتلاف ما كتبه ما دام لم يكن على وشك الموت، لكن كافكا عندما كان على وشك الموت فإنه لم يكن في بيته، بل في المصِحّ لا يستطيع أن يتلف شيئًا، إنه يستطيع فقط الاعتماد على مساعدة صديق له، وبما أنه لم يكن له الكثير من الأصدقاء، ولم يكن لديه إلا صديق واحد، فهو يعتمد عليه.

يُقال أيضًا: إنَّ في إرادة المرء إتلاف مبدعه الخاص به، علامة مَرَضيّة. في هذه الحالة، يصير عدم طاعة إرادة كافكا المُتلِف إخلاصًا لكافكا الآخر، المُبدِع. هنا، نمسُّ أكبر كذبة عن الخرافة التي تحيط بوصيته: لم يكن كافكا يريد إتلاف مبدعه. لقد عبر عن نفسه في ثانية هاتين الرسالتين مع دقة كاملة: "ما هو صالح

(gelten) من كل ما كتبت، هي الكتب فقط: *الحكم، قَيِّمُ الأنبار، المسخ، المستعمرة الجزائية، طبيب القرية*، وقصة *بطل الصيام*. (يمكن أن تبقى النسخ القليلة من *التأملات*، لا أريد أن أعطي أي شخص عبءَ طحنها، ولكن يجب عدم طبع أي شيء منها.)" إذن، ليس فقط إن كافكا لا ينكرُ مبدعه، لكنه يقدم عنه كشفًا محاولاً فيه أن يفصل بين ما يجب أن يبقى (ما يمكن إعادة طبعه) وما لا يستجيب لمتطلباته، حزن، قسوة، لكن من دون أي جنون هدّام، من دون أي غباوة ناتجة عن اليأس في حكمه: إنه يجد كلَّ كتبه المطبوعة صالحة، مع استثناء أولها، *تأملات*، الذي يعتبره على وجه الاحتمال مفتقرًا إلى النضج (سيكون من الصعب مخالفته). لا يخصُّ رفضه آليًا كلَّ ما لم يُنشر بما أنه يضع أيضًا بين كتبه "الصالحة" قصة *بطل الصيام* التي لم تكن موجودة، في الوقت الذي كتب فيه رسالته، إلا في حالة مخطوط. وسيضم إليها فيما بعد أيضًا ثلاث قصص أخرى (*الألم الأول، امرأة صغيرة، جوزفين المغنية*) لكي يجعل منها كتابًا، إنها مسودات هذا الكتاب التي سيصححها في المصحّ، وهو على فراش الموت: برهان يكاد شبه شجيّ، على أن كافكا لا علاقة له على الإطلاق مع الخرافة الخاصة بالمؤلف الذي يريد إتلاف مبدعه.

إن أمنية الإتلاف تتعلق فقط بنوعين من الكتابات مُحدّديْن بوضوح:

في المقام الأول، ومع إلحاح شبه متوسّل: الكتابات الحميمية: الرسائل، اليوميات.

في المقام الثاني: القصص والروايات غير المنشورة التي لم ينجح حسب حكمه عليها أن يكتبها جيدًا.

أنظر من نافذة في المواجهة، نحو المساء يُضاء النور، يدخل رجل الغرفة، يخطو وهو منحني الرأس، ذهابًا وإيابًا؛ ومن وقت إلى آخر، يُمَرِّرُ يده في شعره. ثم، فجأة، ينتبه إلى أنّ الغرفة مضاءة، وأن من الممكن رؤيته. يُسدل الستار بحركة مفاجئة. ومع ذلك، فإنه لم يكن في طريقه لصنع أوراق نقود مزيفة، ولم يكن لديه ما يخفيه إلا نفسه، وطريقته في المشي داخل الغرفة، وطريقته في اللباس بصورة مهملة ، وطريقته في مداعبة شعره. إن رفاهيته مشروطة بحريته في أن لا يُرى.

الحياء واحدٌ من المفاهيم الجوهرية في العصور الحديثة، وهي حقبة فردانية تتباعد اليوم بشكل طفيف عنا؛ الحياء، ردُّ فعل طبيعي لدفاع المرء عن حياته الخاصة، لكي يطالب بستارة على نافذة، ولكي يلحّ على أن لا تُقرأ رسالة موجهة إلى (أ) إلا من قبل (ب). أحد المشاهد الطبيعية للعبور إلى سن النضج، أحد أوائل الخلافات مع الأهل، هو مطالبة المرء بدولاب من أجل رسائله ودفاتره، المطالبة بدولاب ذي مفتاح، إننا ندخل سن النضج من خلال *ثورة الحياء*.

وهمٌ قديمٌ ثوريّ أو فاشيّ أو شيوعيّ: الحياة بلا أسرار، حيث الحياة العامة والحياة الخاصة أمر واحد. الحلم السريالي العزيز على بروتون: البيت الزجاجي، بيت بلا ستائر يعيش فيه الإنسان تحت أعين الجميع. آه، يا لجمال الشفافية! الإنجاز الوحيد الناجح لهذا الحلم: مجتمع يُراقب كليًا من قبل الشرطة.

أتحدث عن ذلك في *خفة الكائن الهشّة*: صار يان بروخازكا، وهو شخصية كبرى في ربيع براغ، بَعْدَ الغزو الروسي في عام ١٩٦٨، رجلاً تحت رقابة مُشدّدة. كان آنئذ يتردّدُ غالبًا على مُعَارضٍ كبيرٍ آخر، هو البروفسور فاكلاف سيرني، الذي كان يحب أن يشرب معه ويثرثر. كانت كل محادثاتهما مسجلة سريًا وأظنُّ أنّ الصديقين عرفا بذلك، ولم يهتمّا للأمر. ولكن ذات يوم، من عام ١٩٧٠ أو ١٩٧١، أذاعت الشرطة هذه المحادثات عبر الإذاعة هادفة إلى التقليل من

اعتبار بروخازكا. كان ذلك من قبل الشرطة عملاً جريئًا لا سابقة له. ومن المدهش أنها كادت أن تنجح؛ إذ أُفقِدَ بروخازكا اعتباره فور الإذاعة؛ لأننا نقولُ في الحياة الحميمية أيّ شيء، ونمارس النميمة عن الأصدقاء، ونتلفظ بكلمات فاحشة، ولا نكون جديين، ونقصُ النكات البذيئة، ونكرّرُ أنفسنا، ونسلي مخاطبَنا حين نصدمه بكلمات ضخمة، ولدينا أفكار هرطقية لا نعترف بها أمام العامة، ...إلخ. بالطبع إننا نتصرف جميعًا مثل بروخازكا؛ ففي الحياة الحميمية نشتم أصدقاءنا، ونقول الكلمات الفاحشة، والتصرّفُ في الحياة الخاصة تصرفات مختلفة عن التصرفات في الحياة العامة هو التجربة الأشدُّ بداهة بالنسبة إلى كلّ واحدٍ منا، والأساس الذي تقوم عليه حياة الفرد؛ ومن العجيب أن هذه البداهة تبقى كما لو أنها لاشعورية، غير مُعترف بها، مخفية بلا هوادة بالأحلام الغنائية حول شفافية البيت الزجاجي، ومن النادر أن تُفهم بوصفها قيمةَ القيم التي يجب الدفاع عنها. ولم ينتبه الناس إلا تدريجيًا (ومع غضب كان يزداد قوة) إلى أنّ الفضيحة الحقيقية لم تكن الكلمات الجريئة لبروخازكا بل اغتصابُ حياته. لقد انتبهوا (كما لو بصدمة) إلى أنّ الحياة الخاصة والحياة العامة عالمان مختلفان في الجوهر، وأنّ احترام هذا الاختلاف هو الشرط الذي لا غنى عنه لكي يتمكن الإنسان من أن يعيش إنسانًا حرًّا؛ وأنّ الستار الذي يفصل بين هذين العالمين لا يُمَسّ، وأن خالعي الستائر مجرمون. ولما كان خالعو الستائر في خدمة نظام مكروه، فقد اعتُبروا بالإجماع مجرمين جديرين بالاحتقار بصورة خاصة.

عندما وصلتُ بعد ذلك إلى فرنسا قادمًا من هذه التشيكوسلوفاكيا المزروعة بالميكروفونات، رأيت في الصفحة الأولى من إحدى المجلات صورة كبيرة لجاك بريل وهو يخفي وجهه، مُلاحقًا من المصورين أمام المستشفى الذي كان يعالج فيه من سرطانه الذي كان في حالة متقدمة. فجأة، تملكني الشعور بأنني ألتقي الشرَّ نفسه الذي هربت بسببه من بلدي؛ كانت إذاعة محادثات بروخازكا في الراديو وصورة مُغنٍّ محتضر وهو يخفي وجهه تبدوان لي مُنتميتيْن إلى العالم نفسه؛ قلت

لنفسي إنّ فضحَ حميمية الآخر، *ما إن تصبح عادة وحقًا*، تجعلنا ندخل في حقبة يتمثّل رهانها الأكبر في بقاء الفرد أو اختفائه.

٩

ليست هناك أشجار تقريبًا في إيسلندا، وتلك التي توجد فيها موجودة في المقابر كما لو أنه لاوجود للموتى بلا أشجار، كما لو أنه لاوجود للأشجار بلا موتى. إنها تُزرَعُ لا إلى جانب القبر، كما في أوروبا الوسطى الشاعرية، بل في الوسط لكي يكون من يَمرّ مُرْغمًا على تصوّر الجذور التي تخترق الجسد في الأسفل. أتنزّهُ مع إلفار د. في مقبرة ريكجافيك، يتوقف أمام قبر كانت الشجرة فيه لا تزال صغيرة، قبل ما يقارب السنة، دُفِنَ صديقه، طفق يتذكره بصوتٍ عال: كانت حياته الخاصة موسومة بسرّ ذي طبيعة جنسية، على وجه الاحتمال. "ولما كانت الأسرار تستثير فضولاً هائجًا، فقد ألحت امرأتي، وبناتي، والناس من حولي لكي أحدثهم عنه. إلى درجة بلغت حدًّا أن فسدت معه منذئذ علاقاتي مع زوجتي. لم أكن أستطيع أن أغفر لها فضولها العدواني، ولم تغفر لي صمتي، الذي هو برهان في نظرها على قلة الثقة التي أمنحها إياها". ثم، ابتسم، وقال: "لم أخُنْ شيئًا؛ لأنه لم يكن لديّ شيء أخونه؛ فقد امتنعت عن إرادة معرفة أسرار صديقي، ولست أعرفها." أستمعُ مسحورًا: منذ طفولتي أسمع القول إن الصديق هو الذي تتقاسم معه أسرارك، بل الذي يملك الحق باسم الصداقة في الإلحاح على معرفتها. أما الصداقة في نظر صديقي الإيسلندي، فهي شيءٌ آخر: هي أن تكون حارسًا أمام الباب الذي يخفي الصديق وراءه حياته الخاصة، هو أن تكون مَنْ لا يفتح أبدًا هذا الباب؛ مَنْ لا يسمح لأحدٍ أن يفتحه.

١٠

أفكر بنهاية *القضية*: السيّدان منحنيان فوق ك. الذي يذبحانه: "من عينيه اللتين كانتا تغشيان كان ك. لا يزال يرى بالقرب من وجهه، وجهًا إلى وجه، السيّدين يراقبان الخاتمة: "كالكلب!" قال ك.: كان الوضع كما لو وَجَبَ على العار أن يبقى من بعده".

الاسم الموصوف الأخير في *القضية*: العار. صورته الأخيرة: وجوه غريبة، بالقرب من وجهه، تكاد تمسّه، تراقب الحالة الأشد حميمية لـــ ك.، احتضاره. في الاسم الموصوف الأخير، في الصورة الأخيرة، رُكِّزَ الوضع الأساسي لكل الرواية: أن يكون المرء، في أية لحظة، سهل البلوغ في غرفة نومه، أن يدع فطوره يؤكل، أن يكون تحت التصرف، ليلاً ونهارًا، لكي يستجيب للدعوات، أن يرى مصادرة الستائر التي تغطي نافذته، ألا يسعه التردد على من يريد، ألا ينتمي المرء إلى نفسه، أن يفقد وضعه كفرد. يُعاني هذا *التحول للإنسان من ذات إلى موضوع*، كما يُعانى العار.

لا أظن أن كافكا؛ إذ طلبَ إلى برود أن يتلف مراسلاته كان يخشى نشرَها. مثلُ هذه الفكرة لا يمكن أن تراود ذهنه. لم يكن الناشرون يهتمون برواياته؛ فكيف يمكنهم أن يهتموا برسائله؟ إن ما دفعه إلى إرادة إتلافها كان العار، العار البدائي، لا عار الكاتب بل عار فرد بسيط، عار أن يترك أشياء حميمية مبسوطة لأمام أعين الآخرين، والأسرة، والمجهولين، عار أن يُحَوّلَ إلى موضوع، العار القادر على "البقاء بعده".

ومع ذلك، فقد نشر برود هذه الرسائل، كان قد طلب من قبل إلى كافكا في وصيته الخاصة به أن "يتلف بعض الأشياء"، لكنه ينشرُ، هو نفسه، *كلّ* شيء، من دون تمييز؛ حتى هذه الرسالة الطويلة المؤلمة التي عثر عليها في دولاب، رسالة لم يعزم كافكا أبدًا على إرسالها إلى أبيه، والتي استطاع كل امرئ بفضل برود أن

يقرأها من بعد، فيما عدا من وُجِّهَتْ إليه. إنّ بوح برود بالسرّ لا يجد في نظري أي عذر. لقد خان صديقه. لقد تصرف ضد إرادته، ضد معنى إرادته وروحها، ضد طبيعته الحيية التي كان يعرفها.

١١

يوجد اختلاف جوهري بين الرواية من جهة، والذاكرة، والسيرة، والسيرة الذاتية من جهة أخرى. تعتمدُ قيمةَ السيرة على جدّة الوقائع الحقيقية المكشوفة ودقتها. وتعتمدُ قيمة الرواية على كشف إمكاناتٍ من الوجود كانت حتى ذلك الحين محجوبة بوصفها كذلك، وبعبارة أخرى، تكشف الرواية ما هو مخفي في كلٍّ واحدٍ منّا. واحدٌ من ضروب الثناء على الرواية القولُ: إنني أجدُ نفسي في شخصية الكتاب، لديّ الشعور بأن المؤلف تحدث عني ويعرفني، أو في صيغة مأخذ: أشعر أنني مُهاجَم، مُعَرّى، مُذلّ من قبلِ هذه الرواية. يجب ألا نسخر على الإطلاق من هذا الضرب من الأحكام، الساذجة في الظاهر: إنها البرهان على أن الرواية قد قرئت بوصفها رواية.

ولذلك *فالرواية ذات المفاتيح* (التي تتحدث عن شخصيات حقيقية مع قصد التعرف إليها تحت أسماء خيالية) رواية مزيفة، شيء غامض جماليًّا، ملوّثٌ أخلاقيًّا. كافكا المختبئ تحت اسم جارتا! تعترضُ على المؤلف: هذا ليس صحيحًا! المؤلف: لم أكتب مذكرات، جارتا شخصية خيالية! وأنتَ: بوصفها شخصية خيالية؛ فهي غير واقعية، سيئة، ومكتوبة بلا موهبة! المؤلف: إنها مع ذلك ليست شخصية كالشخصيات الأخرى، لقد سمحت لي أن أقوم بالكشف عن أمور غير معروفة حول صديقي كافكا! أنتَ: أمورٍ غير صحيحة ! المؤلف: لم أكتب مذكرات، جارتا شخصية خيالية! ...إلخ.

طبيعي أن كل روائي يمتحُ أراد أم لم يرد من حياته؛ فهناك شخصيات مبتكرة كليًا، ولدت من خياله المحض، وشخصيات مستوحاة من نموذج، بصورة مباشرة أحيانًا، وبصورة غير مباشرة في أغلب الأحيان، وهناك شخصيات ولدت من تفصيل وحيد لوحظ لدى شخص ما وكلّ شيء مدين بالكثير إلى استبطان المؤلف، وإلى معرفته بنفسه. يحوّل عملُ المخيلة هذه الاستلهامات والملاحظات إلى درجة ينساها معها الروائي. ومع ذلك، عليه قبل أن ينشر كتابه، التفكير في أن يجعل المفاتيح التي يمكن أن تحمل على الكشف عنها غير قابلة للعثور عليها، أولاً بسبب حدٍّ أدنى من الاحترام واجبٍ للأشخاص الذين يفاجأون؛ إذ يجدون قِطَعًا من حياتهم في رواية، ثم لأن المفاتيح (الحقيقية أو المزيفة) التي نضعها في أيدي القارئ لا يمكن إلا أن تُضله؛ فبدلاً من جوانب الوجود غير المعروفة، سيبحث في الرواية عن الجوانب غير المعروفة في وجود المؤلف، سيُقضى بذلك على كل معنى فن الرواية مثلما قضى عليه مثلاً هذا البروفسور الأمريكي (نعم، جيفري مايرز Jeffrey Meyers، فقد عرفناه من قبل) الذي كتب مُسلحًا بِصُرّة مفاتيح عمومية هائلة، سيرة كبرى لهمنجواي:

فبقوة تأويله، حوّل مبدع همنجواي برمّته إلى رواية وحيدة ذات مفاتيح؛ كما لو أنه قلبه، كالسترة: فجأة، توجد الكتب نفسها غير مرئية من الجانب الآخر وعلى البطانة نلاحظ بشراهة الأحداث (الحقيقية أو المزعومة) لحياته، أحداث تافهة، مؤلمة، مضحكة، مبتذلة، حمقاء، حقيرة؛ هكذا يتفسخ الكتاب، وتتحول الشخصيات الخيالية إلى شخصيات في حياة المؤلف، ويفتح مُؤلف السيرة القضية الأخلاقية ضد الكاتب: توجد في قصة ما شخصية أم شريرة: إن من يشتمها همنجواي هنا هي، في نظره، أمّه هو، في قصة أخرى هنا أب قاس: إنه انتقام همنجواي من أبيه الذي سمح أن تنتزع لوزاته عندما كان طفلاً بلا تخدير؛ في ***قطة تحت المطر*** تبدو الشخصية النسائية غير المسماة غير راضية "مع زوجها الأناني عديم الشكل": إنها زوجة همنجواي، هيدلي، التي تشكو، يجب أن نرى في الشخصية النسائية في ***أهل***

الصيف زوجة دوس باسوس: أراد همنجواي عبثًا مغازلتها وفي القصة خدعها بصورة سافلة عندما مارس الحب معها تحت ملامح شخصية ما، وفي رواية *ماوراء النهر وتحت الأشجار*، يجتاز مجهولٌ حانة، إنه شديد البشاعة: يصفُ همنجواي على هذا النحو بشاعة سنكلير لويس الذي "جُرِحَ بعمقٍ من هذا الوصف القاسي، مات بعد ثلاثة أشهر من نشر الرواية". وهكذا، وهكذا، من وشاية إلى أخرى.

دافع الروائيون على الدوام عن أنفسهم ضد *هيجان السيرة* هذا الذي يُعتبَرُ سان بوف في نظر مارسيل بروست الممثلَ النموذجيّ له مع شعاره: "لا يتميز الأدب أو لا يمكن فصله على الأقل عن الإنسان..." يتطلب فهم المبدع إذن معرفة الإنسان أولاً، أي كما يحدد سان بوف، معرفة الجواب عن عدد من الأسئلة حتى عندما "يمكن أن تبدو غريبة على طبيعة كتاباته: ما رأيه في الدين؟ كيف تأثر من مشهد الطبيعة؟ كيف يمكن أن يتصرّف حول موضوع النساء، حول موضوع المال؟ هل كان غنيًا، أم فقيرًا؛ ما الذي كان عليه نظامه، طريقته في الحياة اليومية؟ ماذا كان عيبه أو ضعفه؟". هذا المنهج شبه البوليسي يطلب إلى الناقد، كما يعلق بروست، أن "يحيط نفسه بكل المعلومات الممكنة حول الكاتب، وأن يقارن مراسلاته، وأن يستجوب الناس الذين عرفوه...".

ومع ذلك، بعد أن أحيط "بكل المعلومات الممكنة"، نجح سان بوف في أن لا يعترف بأيِّ كاتب كبير في عصره، لا بلزاك، ولا استندال، ولا فلوبير، ولا بودلير؛ حين درس حياتهم، فاته على وجه اليقين مبدعهم وذلك كما يقول بروست؛ لأن "الكتاب هو نتاج *أنا آخر* مختلف عن ذلك الذي نظهره في عاداتنا، وفي المجتمع، وفي عيوبنا"؛ "إن أنا الكاتب لا تبين عن نفسها *إلا* في كتبه".

تنطوي مناظرة بروست مع سان بوف على أهمية أساسية. لننوّه بأن بروست لا يأخذ على سان بوف المبالغة، ولا يستنكر حدود منهجه، إنَّ حُكمَه

مطلق: هذا المنهج أعمى أمام *الأنا الآخر* للمؤلف، إنه أعمى أمام إرادته الجمالية، غير منسجمٍ مع الفن، وموجّةٌ ضد الفن، ومعادٍ للفن.

١٢

نُشِرَ مبدع كافكا في فرنسا ضمن أربعة مجلدات. المجلد الثاني: قصص ومقاطع قصصية؛ أي: كلّ ما نشره كافكا طوال حياته، فضلاً عن كل ما وُجِدَ في أدراجه: قصص غير منشورة، غير منجزة، مخططات، كتابات عفوية، نسخ ملغاة أو مهجورة؛ أي نظام يُعطى لكل ذلك؟ اتبع الناشر مبدأين: ١) وضع النثر القصصي بأكمله، دون تمييز طابعه، ونوعه، ودرجة اكتماله، على المستوى نفسه، و٢) ترتيبه حسب التسلسل التاريخي، أي حسب تاريخ ولادته.

ولهذا فإن أيًا من المجموعات القصصية الثلاث التي ألفها كافكا نفسه، وأشرف على نشرها (*تأملات، طبيب الريف، بطل الصيام*) غير موجودة هنا ضمن الشكل الذي أعطاه لها كافكا. لقد اختفت هذه المجموعات بكل بساطة، وبُعثِرت ضروب النثر الخاصة التي تؤلفها بين ضروب أخرى من النثر (بين المخططات، والمقاطع، ...إلخ.) حسب مبدأ التسلسل التاريخي، هكذا تصير ثمانمائة صفحة من نثر كافكا موجة يذوب فيها كل شيء في كل شيء، موجة بلا شكل كما يمكن للماء وحده أن يكون، المياه التي تجري وتجرف معها الصالح والطالح، المكتمل وغير المكتمل، القوي والضعيف، المخطط والمبدع.

كان برود أصلاً قد نادى بـــ"الإجلال المتزمّت" الذي كان يحيط به كلّ كلمة لكافكا. ويبدي ناشرو مبدع كافكا *الإجلال المطلق* نفسه لكل ما مسّه مؤلفهم. لكن من الواجب فهم سرّ الإجلال المطلق: إنه في الوقت نفسه، وبصورة حتمية، الإنكار المطلق للإرادة الجمالية للمؤلف؛ لأن الإرادة الجمالية تتجلى أيضًا في ما كتبه المؤلف مثلما تتجلى في ما ألغاه. إلغاءُ مقطعٍ يتطلبُ من ناحيته من الموهبة، ومن

الثقافة، ومن القوة الخلاقة أكثرَ مما تتطلبه كتابته. ونشْرُ ما ألغاه المؤلف هو إذن فعل الاغتصاب نفسه الذي يتجلى في منع نشر ما قرر الاحتفاظ به.

إن ما هو صالح بالنسبة إلى الإلغاءات في العالم الصغير لمؤلَّفٍ خاص صالحٌ بالنسبة إلى الإلغاءات في العالم الكبير للمؤلفات الكاملة. هنا أيضًا، عند لحظة التقويم، يستبعد المؤلف على هذي متطلباته الجمالية غالبًا ما لا يرضيه. هكذا لم يعدْ كلود سيمون يسمح بإعادة نشر كتبه الأولى، وأعلن فوكنر بجلاء عدم إرادته أن يترك كأثر "شيئًا آخر إلا الكتب المطبوعة"، وبعبارة أخرى لا شيء مما سيعثر عليه *نابشو صناديق القمامة* بعد موته. كان إذن يطلب الشيء نفسه الذي كان كافكا قد طلبه وأطيعَ مثله: فقد نُشِرَ كلُّ ما أمكن الكشف عنه. أشتري ***السمفونية رقم 1*** لماهلر بقيادة سيجي أوزاوا. كانت هذه السمفونية في أربع حركات تتضمن في البداية خمس حركات، ولكن ماهلر، بعد العزف الأول لها، استبعد منها بصورة نهائية الحركةَ الثانية التي لا نجدها في أي نص مطبوع لها. لكن أوزاوا أعاد إدراجها في السمفونية، وهكذا يمكن لكل امرئ أخيرًا أن يفهم أن ماهلر كان شديد الوضوح حين ألغاها، هل عليّ أن أستمر؟ يمكن للقائمة أن تستمر إلى ما لا نهاية.

الطريقة التي نشرت فيها في فرنسا الأعمال الكاملة لكافكا لا تصدم أحدًا؛ فهي تستجيب لروح العصر: "يُقرأ كافكا بأجمعه، كما يشرح الناشر؛ بين مختلف طرق تعبيره، لا يمكن لأيٍّ منها أن تطالب بمقام أرفع من الطرق الأخرى. هكذا قررت الذُرّيّة التي هي نحن، إنه حكم نقرره ويجب أن نقبله، بل إننا نمضي إلى ما هو أبعد من ذلك أحيانًا: لا نرفض كل مراتبية بين الأجناس فحسب، بل إننا ننكر وجود الأجناس، ونؤكد أن كافكا يتحدث في كل مكان بالأسلوب نفسه. وأخيرًا يتحقق معه التزامن الكامل بين المعيش والتعبير الأدبي"، كما يتابع الناشر.

"التزامن الكامل بين المعيش والتعبير الأدبي"، وهو ليس إلا تنويعًا على شعار سان بوف: "الأدب غير القابل للفصل عن مؤلفه." وهو ما يُذكِّر بـــ: "وحدة الحياة والمبدع." كلُّ هذه الصيغ السحرية تكشف عن الرغبة في أن نرفض أن

يكون للفن نظامه المستقلّ، وأن ندفع به إلى حيث برز، في حياة المؤلف، وأن نذيبه في هذه الحياة. إننا نهزأ بالنظام الذي قرر كافكا بموجبه ترتيب قصصه في مجموعاته؛ لأنّ الترتيب الوحيد الصالح هو الترتيب الذي أملته الحياة نفسها. ولا نعبأ بكافكا الفنان الذي يحرجنا مع جماليته الغامضة؛ لأننا نريد كافكا بوصفه وحدة المعيش والكتابة، كافكا الذي كانت له علاقة صعبة مع أبيه، ولم يكن يعرف كيف يتصرف مع النساء. احتجَّ هرمان بروخ عندما وُضِعَ مُبْدَعُهُ في *إطارٍ صغير* مع سفيفو وهوفمانستهال. يا لكافكا المسكين، حتى هذا الإطار الصغير لم يُسلم له به. عندما نتحدث عنه، فإننا لا نذكر لا هوفمانستهال ولا مان ولا موزيل ولا بروخ، إننا لا نترك له إلا إطارًا وحيدًا؛ فيليس، الأب، ميلينا، دورا، إنه يُرسَلُ إلى *الإطار الصغير ــ الصغير ــ الصغير* لسيرته، بعيدًا عن تاريخ الرواية، وأبعد بكثير جدًّا عن الفن.

١٣

جعلت الأزمنة الحديثة من الإنسان، ومن الفرد، ومن الأنا المفكر، أساس كل شيء. وعن هذا المفهوم الجديد عن العالم ينتج أيضًا المفهوم الجديد عن المبدع الفني. إنه يصير التعبير المبتكر عن الفرد الفريد؛ ففي الفن إنما كانت فردانية الأزمنة الحديثة تتحقق، وتتأكد، وتجد تعبيرها، وتكريسها، ومجدها، وصرحها.

إذا كان المبدع الفني انبثاقًا عن فردٍ ما وعن وحدانيته، فمن المنطقي أن هذا الكائن الفريد، المؤلف، يملك كل الحقوق على ما هو انبثاق عنه حصرًا. بعد عملية طويلة تستمرُّ منذ قرون، تكتسب هذه الحقوق شكلها النهائي قانونيًا خلال الثورة الفرنسية، التي اعترفت بالملكية الأدبية بوصفها "الأقدس، والأكثر شخصية من الملكيات جميعًا".

أتذكر الزمن الذي كنت فيه مسحورًا بالموسيقى الشعبية المورافية: جمال الصيغ اللحنية، وطرافة المجازات. كيف ولدت هذه الأغاني؟ جماعيًّا؟ لا، لقد كان لهذا الفن مبدعوه الأفراد، وشعراؤه ومؤلفوه الموسيقيون القرويون، لكنهم ما إن يُترك ابتكارهم في العالم، حتى لا يملكون أيةَ إمكانيةٍ في متابعته وفي حمايته ضد التغييرات، والتشويهات، والتحولات الأبدية. كنت آنئذ شديد القرب من الذين كانوا يرون في هذا العالم من دون ملكية فنية ضربًا من الفردوس، فردوس صُنْعَ الشعر فيه من قِبَلِ الجميع من أجل الجميع.

أستدعي هذه الذكرى لكي أقول إن الشخصية الكبرى في الأزمنة الحديثة، المؤلف، لا يبرز إلا تدريجيًا طوال القرون الأخيرة، وأن حقبة حقوق المؤلف في تاريخ الإنسانية، هي لحظة هاربة، وبإيجاز كبريق المغنيسيوم. ومع ذلك، فمن دون اعتبار المؤلف وحقوقه، كان من الممكن لانطلاقِ الفن الأوروبي الكبير في القرون الأخيرة أن يكون مستحيلاً، ومعه مجد أوروبا الأكبر. المجد الأكبر، أو ربما المجد الوحيد؛ لأنّ أوروبا، إذا كان من الضروري التذكير بذلك، لم تكن بفضل جنرالاتها ولا بفضل رجال الدولة التي عرفتهم موضع إعجاب حتى من قِبَلِ أولئك الذين جعلتهم يتألمون.

قبل أن يصير حق المؤلف قانونًا، كان لابد من حالة ذهنية ما مستعدة لاحترام المؤلف. هذه الحالة الذهنية التي تكونت ببطء خلال قرون تبدو لي وهي تنحلُّ اليوم، وإلا فإننا لن نتمكن من مصاحبة دعايةٍ لورق التنظيف مع بعض ألحان سمفونية لبراهمز، أو أن ننشر مع التصفيق النسخ الملخصة لروايات استندال. لو كانت الحالة الذهنية التي تحترم المؤلف لا تزال موجودة، لتساءلَ الناس: هل سيوافق براهمز؟ ألن يغضب استندال؟

أطّلعُ على التحرير الجديد لقانون حقوق المؤلف: تحتلُّ فيه مشكلات الكتاب، والمؤلفين الموسيقيين، والرسامين، والشعراء، والروائيين مكانًا ضئيلاً؛ إذ إن معظم النص كَرّسَ للصناعة الكبرى المسماة بالسمعية البصرية. لا ريب أن هذه الصناعة

الواسعة تتطلب قواعد جديدة كليًا. لأن الوضع تغيّر: وما نُصِرُّ على تسميته بالفن هو أقل فأقل "تعبير فردٍ ما مُبتكرٍ وفريد". كيف يسع كاتب سيناريو لفيلم كلف الملايين أن يطالب بحقوقه المعنوية (أي حق منع المسّ بما كتبه) عندما شاركت في هذا الإبداع كتيبة من الأشخاص الآخرين الذين يعتبرون أنفسهم هم أيضًا مؤلفين، والذين تتحدد حقوقهم المعنوية بصورة متبادلة؛ وكيف المطالبة بأيّ شيء ضد إرادةَ المنتج الذي هو على وجه اليقين، دون أن يكون مؤلفًا، ربُّ الفيلم الوحيد.

يجد مؤلفو الفنون حسب الطريقة القديمة أنفسهم دفعةً واحدة، دون أن تتحدد حقوقهم، في عالم آخر حقُّ المؤلف فيه في طريقه إلى أن يفقد هالته القديمة. في هذا المناخ الجديد، سيجدُ أولئك الذين يعتدون على الحقوق المعنوية للمؤلفين (مقتبسو الروايات، المنقبون في صناديق القمامة الذي سطوا على الطبعات المسمّاة طبعات محققة للمؤلفين الكبار، الدعاية التي تُذيبُ التراث العريق في لعابها الوردي، المجلات التي تعيد نشر كل ما تريد من دون إذن، المنتجون الذين يتدخلون في عمل السينمائيين، المخرجون الذين يعالجون النصوص بحرية تبلغ حدًّا لا يمكن معه إلا للمجنون وحده أن يستمر في الكتابة من أجل المسرح، ...إلخ) في حالة النزاع تسامُحًا من قبل الرأي العام في حين يخاطر المؤلف الذي يطالب بحقوقه المعنوية في أن يبقى بلا تعاطف من الجمهور ومع دعمٍ قانوني مُحرَجٍ بالأحرى، إذ حتى سدنة القانون ليسوا عديمي الحساسية إزاء روح العصر.

أفكر بسترافنسكي بجهده الهائل ليحفظ مبدعه كله في أدائه هو مثلُ فحلٍ لا يُبارى. كان صموئيل بيكيت يتصرف بصورة مشابهة: كان يرفق نصوص مسرحياته بتعليمات مشهدية كانت تزداد تفصيلاً بالتدريج، وكان يلحّ (على العكس من السماح المعتاد) لكي تنفذ بدقة صارمة، كان يشارك غالبًا في التدريبات لكي يتمكن من الموافقة على الإخراج، وكان، أحيانًا، يقوم به بنفسه، لا بل لقد نشر في كتاب الملاحظات الموجهة للإخراج الألماني لمسرحيته *نهاية اللعبة* لكي تبقى

مثبتة إلى الأبد. ويسهر ناشره وصديقه، جيروم ليندون، عند الضرورة، ولو مقابل إقامة دعوى قضائية، على أن تحترم إرادة المؤلف، حتى بعد وفاته.

ليسَ لهذا الجهد الأقصى في منح المبدع مظهرًا نهائيًا، منجزًا كليًا ومراقبًا من قبل المؤلف، ما يماثله في التاريخ. كما لو لم يكن سترافنسكي وبيكيت يريدان حماية مبدعهما من الممارسة المألوفة للتشويهات فحسب، بل كذلك من مستقبل يقل استعداده تدريجيًا لاحترام نصٍّ أو نوتة موسيقية، كما لو كانا يريدان إعطاء المثل، المثل النهائي عما هو المفهوم الأسمى للمؤلف، للمؤلف الذي يطلب التنفيذ *الكامل* لإراداته.

١٤

أرسل كافكا مخطوط روايته *المسخ* إلى مجلة كان مُحَرِّرها، روبير موزيل، على استعداد لنشرها بشرط أن يختصرها المؤلف. (آه! يا له من لقاء حزين، لقاء الكتاب الكبار!) كان ردّ فعل كافكا باردًا وحاسمًا كردٍّ سترافنسكي على أنسرميه. كان يمكنه تحمل فكرة ألا يُنشر، لكن فكرة أن يُنشرَ وأن يُبترَ كانت فكرة لا تحتمل. وكان مفهومه عن المؤلِّف مطلقًا كمفهوم سترافينسكي وبيكيت، ولكن إذا كان هؤلاء قد نجحوا بهذه الدرجة أو تلك في فرض مفهومهم، فإنه، من ناحيته، قد فشل. وكان هذا الفشل في تاريخ حقوق المؤلف منعطفًا.

عندما نشر برود في عام ١٩٢٥ في ***تذييل الطبعة الأولى لرواية القضية***، الرسالتين المعروفتين بوصفهما وصية كافكا، شرح أن كافكا كان يعرف تمامًا أن أمنياته لن تُلَبّى. لنقبل أن برود قد قال حقًا، وأن الرسالتين لم تكونا حقيقة إلا مجرد تعبير مزاجي، وأن كلَّ شيء كان واضحًا بين الصديقَيْن حول موضوع نشرٍ بعديٍّ محتمل (قليل الاحتمال جدًا) لِمَا كان كافكا قد كتبه، في هذه الحالة، يمكن لبرود، بوصفه منفذ الوصية، أن يأخذ على عاتقه المسؤولية كلها، وأن ينشر ما يطيب له،

لم يكن عليه، في هذه الحالة، أيّ واجب معنوي في أن يُعلمنا عن إرادة كافكا التي لم تكن، في نظره، صالحة أو كانت مُتَجاوزَة.

لقد أسرع مع ذلك في نشر هاتين الرسالتين "الوصيتين" وفي منحهما كلّ دويّ ممكن، والحقيقة أنه كان في طريقه لإبداع أكبر مبدع في حياته، أي أسطورته عن كافكا، التي كانت إحدى دعاماتها الأساسية على وجه الدقة هذه الإرادة، الفريدة في التاريخ كله، إرادة مؤلف يريد أن يتلف كل مبدعه. وعلى هذا النحو انطبع كافكا في ذاكرة الجمهور. بالترابط مع ما حملنا برود على الظن في روايته الأساطيرية التي يريد فيها جارتا ـ كافكا ، ومن دون أيّ فرقٍ دقيق، إتلافَ كلّ ما كتبه؛ لنذكُر بذلك: يرفض نواي ـ برود، صديقه، إطاعته لأنه حتى وإن كان ما كتبه جارتا لم يكن إلا "مجرد مقالات"، فإنها كان يمكنها مساعدة "البشر الضالين في الظلام"، في بحثهم عن "الخير الأسمى الذي لا يُعوض".

مع "وصية" كافكا، ولدت الخرافة الكبرى للقديس كافكا ـ جارتا، ومعها ولدت أيضًا الخرافة الصغرى لنبيّه برود الذي يعلن على الملأ بصدق مؤثر الإرادة الأخيرة لصديقه معترفًا في الوقت نفسه لماذا صممَّ باسم المبادئ السامية العليا ("الخير الأسمى والذي لا يعوض")، على أن لا يطيعه. لقد ربح الأساطيري الكبير رهانه. ورُفِعَ عمله إلى مقام سلوك رفيع جدير بالإتباع؛ إذ من يمكنه الشك في إخلاص برود نحو صديقه؟ ومن يجرؤ على الشك في قيمة كل جملة، وكل كلمة، وكل مقطع من كلمة تركها كافكا للإنسانية؟

هكذا خلق برود مثلاً يُحتذى في عدم إطاعة الأصدقاء الموتى، قاعدة فقهية لمن يريدون تجاوز الإرادة الأخيرة لمؤلف أو الكشف عن أشد أسراره حميمية.

أقبلُ طواعية في ما يخصّ القصص والروايات غير المنجزة، أنها لابدّ أن تضع كلَّ منفذ وصية في وضعٍ شديد الإحراج؛ لأنَّ الروايات الثلاث موجودة بين هذه الكتابات ذات الأهمية المتباينة، ولم يكتب كافكا أعظم منها. ليس مع ذلك من غير الطبيعي بتاتًا أنه قد وضعها بسبب عدم اكتمالها في خانة الأعمال الفاشلة؛ يستطيع مؤلفٌ بصعوبة أن يظنّ أن تكون قيمةَ المبدع الذي لم يصل به إلى نهايته، مرئيةً، قبل إنجازه، في كل صفائها تقريبًا، لكن ما يستحيل على مؤلفٍ أن يراه يمكن أن يظهر بوضوح في عينيْ شخصٍ ثالث.

ما الذي كنت سأفعله أنا نفسي مكانَ برود؟ يجب أن أجرؤ على الإجابة: إن أمنية صديق ميّت هي في نظري قانون، ومن ناحية أخرى، كيف أتلف ثلاث روايات أعجب بها بلا حدود، ولا يسعني بدونها أن أتصور فنَّ عصرنا؟ لا، لم أكن لأستطيع أن أطيع، بصورة قطعية وحرفيًا، تعليمات كافكا. لم أكن لأتلف هذه الروايات، وكنت سأفعل كل شيء لكي يتم نشرها. وكنت سأتصرف مع اليقين بأنني سأنتهي في العالم الآخر إلى إقناع مؤلفها أنني لم أغدر لا بِهِ ولا بمبدعه الذي كان يتمسك بكماله، لكنني كنت سأعتبر عدم طاعتي (عدم طاعة محدود بصورة دقيقة بهذه الروايات الثلاث) بوصفها *استثناء* كنت قد قمت به تحت مسؤوليتي الخاصة، متحملاً المخاطر المعنوية الخاصة بي، كنت قمت به *بوصفي مَنْ خالف قانونًا*، لا بوصفي مَنْ ينكر هذا القانون ويبطله. ولهذا كنتُ، في ما عدا هذا الاستثناء، سأحقق كل أمنيات "وصيّة" كافكا، بإخلاص، وبرصانة، وبصورة تامّة.

١٦

برنامج في التلفزيون: ثلاث نساء شهيرات وموضع إعجاب يقترحن جماعيًا أن يكون للنساء أيضًا الحق أن يُدفنَّ في البانثيون (مقبرة العظماء). يجب، كما يقلن، التفكير بالمعنى الرمزي لهذا الفعل. وقدّمن على الفور أسماء بعض السيدات العظيمات المتوفيات اللواتي يمكن في نظرهنَّ أن تنقل رفاتهن إليها.

مُطالبَة عادلة، على وجه اليقين، ومع ذلك، ثمةَ شيءٌ ما يقلقني: هؤلاء السيدات الميتات اللواتي يمكن نقلهن مباشرة إلى البانثيون، ألا يسترحن إلى جانب أزواجهن؟ قطعًا، وهذا ما أردْنَه. ما الذي سنفعله إذن بالأزواج؟ هل ينقلون هم أيضًا؟ بصعوبة؛ إذ يجب أن يبقوا باعتبارهم ليسوا على قدر من الأهمية، حيثُ هم، والسيدات المنقولات سيمضين الأبدية في وحدة الأرامل.

ثم قلت لنفسي: والرجال؟ بالطبع، الرجال! ربما وجدوا قصدًا في البانثيون؛ إذ بعد موتهم، ودون أن يطلب رأيهم، وبالتأكيد ضد إرادتهم الأخيرة، إنما تقرر تحويلهم إلى رموز وفصلهم عن نسائهم.

بعد موت شوبان، قطع الوطنيون البولونيون جثته لكي ينتزعوا منها القلب. ولقد أمّموا هذه العضلة المسكينة، ودفنوها في بولونيا.

يعامل الميت كما تعامل الحثالة أو كما يعامل الرمز. إنّه عدم الاحترام نفسه إزاء فردانيّته التي اندثرت.

١٧

آه، ما أسهل عصيان إرادة الميت.. وإذا كنا على الرغم من ذلك ننصاع لإرادته، فليس ذلك عن خوف أو عن إكراه.. بل لأننا نحبه ونرفض تصديق موته.

إذا ما رجا فلاح عجوز وهو يحتضر ابنه بألا يقتلع شجرة الأجاص العتيقة أمام النافذة، فإن شجرة الأجاص لن تقلع ما دام الابن يتذكر أباه بحب.

ذلك لا علاقة وثيقة له بإيمان دينيّ في الحياة الخالدة للروح. بكل بساطة إن ميتًا أحبّهُ لن يكون ميتًا أبدًا في نظري. لا أستطيع حتى أن أقول: لقد أحببته، لا، إنني أحبه. وإذا رفضت أن أقول حبي له بصيغة الماضي، فذلك يعني أن مَنْ مات موجود. ههنا يوجد على وجه الاحتمال بعدٌ دينيٌّ للإنسان. فالواقع أن طاعة الإرادة الأخيرة أمرٌ سرّيّ. إنها تتجاوز كل تفكيرٍ عمليٍّ وعقليّ: لن يعرف الفلاح العجوز أبدًا في قبره إذا ما اقتلعت شجرة الأجاص أم لا، ومع ذلك فمن المستحيل على الابن الذي يحبه ألا يطيعه.

في الماضي، كنت متأثرًا (وما زلت على الدوام) بخاتمة رواية وليام فوكنر *النخل البري*. تموت المرأة بعد الإجهاض الفاشل، يبقى الرجلُ في السجن محكومًا عشر سنوات، تُحملُ له في زنزانته حبّة بيضاء من السُمّ، لكنه سرعان ما يستبعد فكرة الانتحار؛ لأن طريقته الوحيدة في مدّ حياة المرأة المحبوبة هي أن يحتفظ بها في ذاكرته.

"عندما كفّتْ عن أن تكون كفّتْ نصف الذكرى عن أن تكون أيضًا، ولو توقفتُ عن أن أكون لتوقفت كل الذكرى عن أن تكون أيضًا. فكرَ: نعم، بين الحزن والعدم، أختارُ الحزن".

وفيما بعد، حين كتبتُ *كتاب الضحك والنسيان*، استغرقت في شخصية تامينا التي فقدت زوجها، وحاولت بيأس أن تعثر على ذكريات مبعثرة، وأن تجمعها لاستعادة إنسان اندثر وماض انقضى؛ آنئذ، إنما بدأتُ أفكرُ أننا لا نجد في الذكرى حضور الميت؛ فالذكريات ليست إلا تأكيد غيابه، ليس الميت في الذكريات إلا ماضيًا يشحبُ، ويبتعدُ، ويصير عسيرًا على البلوغ.

ومع ذلك، إذا كان من المستحيل عليَّ ألا أعتبر أبدًا الكائن الذي أحبُّ ميتًا، فكيف سيتجلى حضوره؟

في إرادته التي أعرفها والتي أبقى مخلصًا لها. أفكر بالفلاح وبشجرة الأجاص العجوز التي ستبقى أمام النافذة ما دام ابن الفلاح حيًّا.

٣

الســـــــتار

مقال في سبعة أجزاء

المحتوى

الجزء السادس **: الستار الممزق**

الجزء السابع **: الرواية، الذاكرة، النسيان**

الجزء الأول

وعي الاستمرارية

وعي الاستمرارية

هناك نادرة كانت تروى عن أبي الذي كان موسيقيًا. كان في مكان ما مع أصحابه حيث دوّت من مذياع أو من فونوجراف، ألحان سمفونية ما. تعرف الأصحاب وكلهم موسيقيون أو هواة موسيقى فورًا على ***السمفونية التاسعة*** لبيتهوفن. سألوا أبي: "ما هي هذه الموسيقى؟" فأجاب بعد تفكير طويل: "إنها تشبه موسيقى بيتهوفن." فكبت الجميع ضحكته: لم يتعرف أبي على السمفونية التاسعة! "هل أنت متأكد؟ فقال أبي: نعم، إنها موسيقى بيتهوفن في مرحلته الأخيرة. كيف لك أن تعرف أنها من مرحلته الأخيرة؟" حينئذ استرعى أبي انتباههم إلى بعض العلاقات الهارمونية التي ما كان لبيتهوفن شابًا أن يتمكن من استخدامها على الإطلاق.

ليست النادرة على وجه اليقين إلا اختلاقًا ماكرًا، لكنها توضح جيدًا ما هو عليه الوعي بالاستمرارية التاريخية، وهو أحد العلامات التي يتميز بها الإنسان المنتمي إلى الحضارة التي هي (أو كانت) حضارتنا. كل شيء كان يتخذ هيئة قصة، كان يبدو كمتتالية منطقية نسبيًا من الأحداث، ومن المواقف، ومن المبدعات. كنتُ في زمن شبابي الأول، أعرف بصورة طبيعية تمامًا ودون تكلف التسلسل التاريخي الدقيق لأعمال مؤلّفيّ المحبوبين. من المستحيل التفكير أن يكون أبولينير قد كتب *Alcools* بَعْدَ *Calligrammes*؛ لأنه لو كانت هذه هي الحالة لكان شاعرًا آخر، ولكان لعمَله معنى آخر! أحب كلّ لوحة لبيكاسو في حدّ ذاتها، لكني أحب أيضًا مبدع بيكاسو كلّه منظورًا إليه بوصفه دربًا طويلاً أعرف عن ظهر قلب

تتابع مراحله. تملكُ الأسئلة الميتافيزيقية الشهيرة: من أين أتينا؟ إلى أين نذهب؟ في الفنّ معنًى محسوسًا وواضحًا، وليست فيه على الإطلاق بلا أجوبة.

تاريخ وقيمة

لنتخيل مؤلفًا موسيقيًا معاصرًا كتب سوناتة يمكن أن تشبه بشكلها وهارمونياتها وألحانها سوناتات بيتهوفن، بل لنتخيل أن هذه السوناتة قد أُلِّفَت بمهارة تجعلها لو أنها كانت فعلاً لبيتهوفن تحتلُّ مكانتها بين روائع مبدعاته. ومع ذلك، فهي على روعتها تحملُ وقد وقعها مؤلفٌ موسيقيٌّ معاصر على الضحك. وفي أفضل الأحوال، نصفق لمؤلفها بوصفه ماهرًا في التقليد.

كيف! نشعر باللذة الجمالية أمام سوناتة لبيتهوفن ولا نشعر بمثلها أمام سوناتة من الأسلوب نفسه والسحر نفسه إذا كانت موقعة من قبل مؤلفٍ موسيقيٍّ معاصر؟ أليس ذلك قمة النفاق؟ والإحساس بالجمال، بدلاً من أن يكون عفويًّا، تمليه حساسيتنا، أهو إذن عقليٌّ، مشروط بمعرفة تاريخٍ ما؟

ليس باليد حيلة: إن الوعي التاريخي ملازمٌ لإدراكنا للفن إلى درجة تصير معها هذه المفارقة التاريخية (مبدع لبيتهوفن مؤلف في أيامنا هذه) عفويًا (أي من دون أي نفاق) محسوسة بوصفها مضحكة، مزيفة، غير لائقة، بل وقبيحة. إنّ وعينا بالاستمرارية هو من القوة بحيث إنه يتدخل في إدراك كلّ مبدعٍ فني.

كتب جان موكاروفسكي Jean Mukarovsky، مؤسس علم الجمال البنيوي. في براغ عام ١٩٣٢: "وحده افتراض قيمة جمالية موضوعية يعطي معنًى للتطور التاريخي للفن." وبعبارة أخرى: إذا لم توجد القيمة الجمالية، فتاريخ الفن ليس إلا مستودعًا هائلاً من المبدعات لا يملك تتابعها التاريخي أي معنى. وبالعكس: لا تُدرَكُ القيمة الجمالية إلا في إطار التطور التاريخي لفنٍّ ما فحسب.

ولكن عن أيّ قيمة جمالية موضوعية يسعنا الحديث إذا كان لكلّ أمة، ولكلّ حقبة تاريخية، ولكلّ جماعة اجتماعية أذواقها الخاصة بها؟ لا معنى لتاريخ فنٌ ما، من وجهة نظر سوسيولوجية، في حدّ ذاته؛ فهو يؤلف جزءًا من تاريخ مجتمع ما، مثل تاريخ ملابسه، أو شعائره الجنائزية والزفافية، أو رياضاته أو أعياده. على هذا النحو تقريبًا عولجت الرواية في المقال الذي خصّصته لها موسوعة ديدرو ودالامبير. يعترف مؤلف هذا النص للرواية، وهو الفارس دو جوكور le chevalier de Jaucourt، بالانتشار الكبير ("كل الناس يقرأونها تقريبًا")، وبالتأثير الأخلاقي (المفيد أحيانًا، والمؤذي أحيانًا)، ولكن من دون أيّ قيمة خصوصية يمكن أن تختص بها؛ ثم إنه لا يشير إلى أيّ روائي نعجب به اليوم: لا رابليه، ولا سرفانتس، ولا كيفيدو Quevedo، ولا جريملشوزن Grimmelshausen، ولا ديفو Defoe، ولا سويفت Swift، ولا سموليت Smollett، ولا لوزاج Lesage، ولا الأب بريفو L'abbé Prévost، لا تمثل الرواية في نظر الفارس دو جوكور لا فنًا ولا تاريخًا مستقلين.

رابليه وسرفانتس، ليس من المعيب بتاتًا أن لا يكون الموسوعيون قد سمّوهم، كان رابليه يُعنى قليلاً بأن يكون روائيًا أو لا، وكان سرفانتس يظن أنه يكتب خاتمة ساخرة للأدب العجائبي في الحقبة السابقة، لم يكن الواحد ولا الآخر يعتبران نفسيهما "مؤسّسَيْن". ولم تُضفِ عليهما ممارسة فن الرواية إلا *لاحقًا*، وبالتدريج، هذا المقام. ولقد أضفته عليهما لا لأنهما كانا أول من كتب الرواية (فهناك كثير من الروائيين الآخرين قبل سرفانتس)، بل لأن مُبدعاتهما كانت تحملُ أكثر من المبدعات الأخرى على فهم سبب وجود هذا الفن الجديد الملحمي؛ لأنها كانت تمثل بالنسبة لخلفائهما أوائل *القيم* الروائية الكبرى، ولم تبدأ الروايات في تلاحقها تستطيع الظهور بوصفها تاريخًا إلا اعتبارًا من اللحظة التي بدأنا فيها نرى في رواية ما قيمة، قيمة خاصة، قيمة جمالية.

كان فيلدينج أحد أوائل الروائيين القادرين على التفكير بشعرية الرواية، كلُّ جزءٍ من الأجزاء الثمانية عشرة من رواية ***توم جونز*** يفتتحُ بفصلٍ مكرَّسٍ إلى ضرب من نظرية الرواية (نظرية خفيفة ومسلية؛ لأن الروائي يُنَظِّرُ على هذا النحو: مُحافِظًا بصورة غيورة على أسلوبه الخاص به، وهاربًا كما يهرب من الطاعون رطانة العلماء).

كتب فيلدينج روايته في عام ١٧٤٩، أي بعد قرنين إذن من ***جارجانتوا وبانتاجرويل***، وبعد قرن ونصف القرن من ***دون كيشوت***، ومع ذلك؛ فالرواية في نظره دومًا، حتى وإن كان يتذرع بانتمائه إلى رابليه وسرفانتس، فنٌّ جديد، حتى أنه يشير إلى نفسه بوصفه "مؤسس مقاطعة أدبية جديدة...". هذه "المقاطعة الجديدة" هي من الجدّة بحيث إنها لا تزال لا تملك اسمًا! وبصورة أدق، إنها تملك في اللغة الإنجليزية اسمين: *novel* و *romanc*، لكن فيلدينج يمتنع عن استخدامهما؛ لأنها ما كادت تكتشف حتى اكتُسِحَت "المقاطعة الجديدة" من قبل "مجموعة من الروايات الغبية والفظيعة (*a swarm of foolish novels and monstruous romances*)". ولكي لا يوضع في الخانة نفسها التي وضع فيها من يحتقرهم، "تلافى بعناية كلمة رواية"، وأشار إلى هذا الفنّ الجديد بصيغة على قدر من الالتباس، لكنها صحيحة بصورة ممتازة: "كتابة نثرية، هزلية ـــ ملحمية" (*prosai-comi-epic writing*)".

يحاول أن يُعَرِّفَ هذا الفن، أي أن يعيِّنَ سبب وجوده، أن يُحَدِّدَ مجال الواقع الذي يجب عليه إضاءته، وسيره، وفهمه: "إن الغذاء الذي نقترحه هنا على قارئنا ليس شيئًا آخر سوى *الطبيعة الإنسانية*."ليست تفاهة هذا التأكيد إلا ظاهرية، كانت تُرى في الرواية آنئذ قصصٌ مرحة، تربويةٌ، مسلية، دون شيء آخر؛ وما كان لأحد أن يوليها غاية على هذا القدر من العمومية، وبالتالي من التشدد، ومن الجدية

مثلُ فحص "الطبيعة الإنسانية"، وما كان لأحدٍ أن يرفع الرواية إلى مقام تأملٍ حول الإنسان بوصفه كذلك.

في *توم جونز*، يتوقف فيلدينج في وسط قصّه فجأة لكي يُصَرِّحَ بأن أحد الشخصيات يذهله؛ فسلوكه يبدو له بوصفه "الأكثر استحالة على التفسير من كل ضروب العبث التي دخلت في دماغ هذا المخلوق الغريب والمعجز الذي هو الإنسان"، والحقيقة، أن الدهشة أمام ما هو "مستحيل على التفسير" في هذا "المخلوق الغريب الذي هو الإنسان" هو في نظر فيلدينج أولُ حضٍّ على كتابة رواية، وسبب *ابتكارها*. الـ"ابتكار" (يقال الابتكار بالفرنسية كما هو الأمر بالإنجليزية: *invention*) هو الكلمة الجوهرية بالنسبة إلى فيلدينج، إنه يستند إلى أصلها اللاتيني، *inventio* ، التي تعني اكتشاف *découverte* (*discovery, finding out*)؛ فبابتكاره روايته، يكتشف الروائي جانبًا غير معروف حتى ذلك الحين، جانبًا مخفيًا من "الطبيعة الإنسانية"، الابتكار الروائي هو إذن فعل معرفة يُعَرِّفه فيلدينج بوصفه "نفاذًا سريعًا ولبيبًا في الجوهر الحقيقي لكل ما يؤلف موضوع تأملنا (*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation*)". (جملة ممتازة؛ فالصفة "سريع" ــ *quick* ــ تحمل على فهم أننا أمام فعل معرفة خصوصي يلعب فيه الحدس دورًا أساسيًّا).

وما شكل هذه "الكتابة النثرية ــ الهزلية ــ الملحمية"؟ يعلن فيلدينج "بما أنني مؤسس مقاطعة أدبية جديدة، فإنني أملك الحرية كلها في إملاء القوانين في هذه الولاية"، ويدافع عن نفسه سلفًا ضد كل المعايير التي يريد أن يمليها عليه "موظفو الأدب" هؤلاء الذين هم في نظره النقاد؛ الرواية مُعَرَّفَةٌ في نظره، وهذا يبدو لي رئيسيًا، بسبب *وجودها*؛ بمجال الواقع الذي يتوجب عليها "الكشف" عنه، أما شكلها فهو بالمقابل يرتبط بحرية لا يمكن لأحد أن يحدّ منها، وسيكون تطوره مفاجأة مستمرة.

ألفونسو كيخادا المسكين

أراد ألفونسو كيخادا المسكين أن يرتقي إلى شخصية أسطورية كفارسٍ ضال. في نظر تاريخ الأدب كلّه، نجح سرفانتس العكس تمامًا: أرسل شخصية أسطورية إلى الأسفل: إلى عالم النثر. النثر: لا تعني هذه الكلمة كلامًا غير موزون فحسب، إنها تعني أيضًا الطابع المحسوس، واليومي، والجسدي للحياة. والقول إن الرواية هي فن النثر ليس تحصيل حاصل إذن؛ فهذه الكلمة تحدد معنًى عميقًا لهذا الفن. لا يخطر في بال هوميروس فكرة أن يتساءل إن كان أخيل أو أجاكس بعد عديد من المواجهات الجسدية قد احتفظا بأسنانهما كلها. وبالمقابل، فإن الأسنان بالنسبة إلى دون كيشوت وإلى سانشو همٌّ مستمرّ، الأسنان التي تؤلم، الأسنان الناقصة. "سانشو، يا سانشو، إن الماسة ليست غالية بقدر غلاء السِّنّ".

لكن النثر، ليس هو الجانب المضني أو السوقيّ من الحياة فحسب، بل هو أيضًا جمال أُهمِلَ حتى ذلك الحين: جمال المشاعر المتواضعة، مثلاً، لهذه الصداقة الموسومة بالألفة التي يشعر بها سانشو نحو دون كيشوت. فهذا الأخير يلومه على مَرَحِه الثرثار زاعمًا أنه لا يجرؤ أي مساعدٍ أن يتكلم مع سيده بهذه اللهجة. طبعًا لا: فصداقة سانشو، هي إحدى اكتشافات الجمال الجديد للنثر السرفانتية: "... يمكن لطفل صغير أن يحمله على تصديق أن الوقت ليل في وسط الظهيرة: ومن أجل هذه البساطة أحبه مثلما أحب حياتي، وليست ضروب سلوكه الغريبة كلها بقادرة على أن تجعلني أتركه"، كما يقول سانشو.

إنّ موت دون كيشوت مؤثر بقدر ما هو نثري، أي مفتقر لكلّ تنميق، فقد سبق له أن أملى وصيته، ثم، طوال ثلاثة أيام، يحتضر محاطًا بالناس الذين يحبونه: ومع ذلك، " لم يحل ذلك دون ابنة الأخ وأن تأكل، ودون الخادمة وأن تشرب، ودون سانشو، وأن يكون ذا مزاج طيب؛ لأن وراثة شيء ما تمحو أو تخفف الحزن الذي يتوجب على الإنسان نحو الميت".

يشرح دون كيشوت لسانشو أن هوميروس وفيرجيل لم يكونا يصفان الشخصيات "على النحو الذي كانت عليه، بل على النحو الذي كان يجب أن تكون عليه لكي تفيد كأمثلة على الفضيلة للأجيال القادمة". سوى أن دون كيشوت نفسه هو كل شيء إلا مثالاً يُحتذى. لا تطلب الشخصيات الروائية أن نعجب بها لفضائلها. إنها تطلب أن تفهم، وهذا أمر مختلف تمام الاختلاف. إن أبطال الملحمة ينتصرون أو، إن انهزموا، يحتفظون حتى النفس الأخير بعظمتهم. لقد انهزم دون كيشوت. وبدون أي عظمة؛ لأنّ كلّ شيء، دفعة واحدة، يتضح: إن الحياة الإنسانية بوصفها كذلك هي هزيمة. والشيء الوحيد الذي يبقى لنا في مواجهة هذه الهزيمة الحتمية التي تسمى الحياة هو محاولة الفهم، وهنا سبب وجود فن الرواية.

استبدادية "الحكاية"

توم جونز طفل لقيط، إنه يسكن القصر الريفي؛ حيث يحميه اللورد آللورثي ويُرَبّيه، يقعُ وهو فتى شاب في حبّ صوفي، وهي ابنة جار ثري، وعندما يتفجر حبّه في وضح النهار (في نهاية القسم السادس)، يشتمه أعداؤه بغدر يبلغ درجة أن آللورثي يطرده حانقًا، يبدأ آنئذ ضلاله الطويل (مُذكرًا بتركيب الرواية "التشردية" التي يعيش فيها بطل وحيد، "متشرد"، سلسلة من المغامرات، ويلتقي في كل مرة شخصيات جديدة)، وفي النهاية فقط (في القسمين السابع عشر والثامن عشر) إنما تعود الرواية إلى العقدة الأساسية: بعد عاصفة من الكشوف المدهشة، يتضح لغز توم جونز الأصلي: إنه الابن الطبيعي للعزيزة جدًّا أخت آللورثي، الميتة منذ زمن طويل، إنه ينتصر ويتزوّج، في الفصل الأخير من الرواية، حبيبته صوفي.

عندما ينادي فيلدينج بحريته الكلية إزاء الشكل الروائي، فهو يفكر أولاً برفضه ترك الرواية تتقلص إلى هذا التسلسل السببي من الأفعال، والحركات، والكلام الذي يطلق عليه الإنجليز "الحكاية"، والذي يزعم أنه يؤلف معنى الرواية وجوهرها، إنه يطالب بوجه خاص ضد هذه السلطة الاستبدادية لـ"الحكاية"، بحقٍ

قطع القصّ؛ "حيث يريد وحين يريد"، من خلال إدخال تعليقاته وتأملاته الخاصة به، وبعبارة أخرى، بواسطة *الاستطرادات*. ومع ذلك، فهو يستخدم "الحكاية" أيضًا كما لو كانت القاعدة الوحيدة الممكنة لكي يضمن وحدة التأليف، لكي يربط البداية إلى النهاية. هكذا أنهى ***توم جونز*** (حتى ولو كان ذلك، ربّما، مع ابتسامة سرّية ساخرة) بواسطة ضربة جرس "النهاية السعيدة" المتمثّلة في الزواج.

إذا ما نظر إليها ضمن هذا المنظور، تتجلى رواية ***تريستام شاندي***، التي كتبت بعد خمسة عشر عامًا، بوصفها أوّل خلعٍ جذريٍّ وكامل لــ"الحكاية"؛ فبينما كان فيلدينج يفتح نوافذ الاستطرادات والحلقات في كل مكان بصورة واسعة لكي لا يختنق في دهليز طويل من التسلسل السببي للأحداث، يتخلى ستيرن كليًا عن "الحكاية"؛ إذ ليست روايته إلا استطرادًا وحيدًا متعددًا، حفلة راقصة بهيجة بحلقات لا تنسج وحدتها الهشة بصورة متعمدةً، والهشة بصورة غريبة، إلا بواسطة بعض الشخصيات الجديدة وأفعالها المجهرية التي تحمل تفاهتها على الضحك.

تروق مقارنة ستيرن مع كبار ثوريي الشكل الروائي في القرن العشرين، وهي مقارنة صحيحة، سوى أنّ ستيرن لم يكن "شاعرًا ملعونًا". لقد كان يصفق له جمهور واسع، وقام بعمله العظيم في الخلع وهو يبتسم، وهو يضحك، وهو يمزح. لم يكن أحد يأخذ عليه كونه صعبًا وغير قابل للفهم، وإذا كان يُسخِط؛ فبخفته، وطيشه، بل وأكثر من ذلك *بالتفاهة* الصارخة للموضوعات التي كان يعالجها.

كان أولئك الذين كانوا يأخذون عليه هذه التفاهة قد اختاروا الكلمة الصحيحة، لكن لنتذكر ما كان يقوله فيلدينج: "الغذاء الذي نقترحه هنا على قارئنا ليس شيئًا آخر سوى الطبيعة الإنسانية". والحال، هل الأحداث الدرامية الكبرى هي حقًّا المفتاح الأفضل من أجل فهم "الطبيعة الإنسانية"؟ ألا تقوم بالأحرى كما لو أنها حاجز يتستر على الحياة كما هي عليه؟ أليست إحدى كبرى مشكلاتنا على وجه الدقة هي التفاهة؟ أليست هي مصيرنا؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب؛ فهل هذا

المصير هو فرصتنا أم مصيبتنا؟ أهو ذلنا أو على العكس، راحتنا، هربنا، مثلنا الأعلى، ملجأنا؟

كانت هذه الأسئلة غير منتظرة ومُستَفِزّة. إنها اللعبة الشكلية لرواية *تريستام شاندي* التي سمحت بطرحها؛ ففي فن الرواية، لا يمكن فصل الاكتشافات الوجودية عن تحولات الشكل.

البحث عن الزمن الحاضر

يموت دون كيشوت، ومع ذلك "لم يحل ذلك دون ابنة الأخ وأن تأكل، ودون الخادمة وأن تشرب، ودون سانشو، وأن يكون ذا مزاج طيب". للحظة قصيرة، توارِبُ هذه الجملة الستار الذي يستر نثر الحياة، ولكن ماذا لو أردنا أن نفحص هذا النثر عن كثب، وبالتفصيل، من ثانية إلى أخرى؟ كيف يتجلى مزاج سانشو الطيب؟ هل هو ثرثار؟ هل يتكلم مع المرأتين؟ وعن ماذا؟ هل بقي طوال الوقت بالقرب من سرير سيِّده؟

مبدئيًا، يقص الراوي ما جرى، لكن ما إن يصير كلّ حدث صغير ماضيًا، حتى يفقد طابعه المحسوس، ويتحول إلى خيال. إن القصّ هو ذكرى، ومنْ ثَمَّ خلاصة، تبسيط، تجريد. إن الوجه الحقيقي للحياة، لنثر الحياة، لا يوجد إلا في الزمن الحاضر، ولكن كيف نقصّ أحداث الماضي، ونعيد لها الزمن الحاضر الذي فقدته؟ لقد عثر فن الرواية على الجواب: بتقديم الماضي في *مشاهد*. والمشهد، حتى لو كان مرويًا في صيغة الماضي النحوي، هو وجوديًا، الحاضر؛ فنحن نراه ونسمعه وهو يجري أمامنا، هنا والآن.

عندما كانوا يقرؤون فيلدينج، كان قراؤه يصيرون *مستمعين* مفتونين بإنسان لامع كان يستكذهم بما كان يقصّه عليهم. أما بلزاك فقد حول القراء بعد ثمانين عامًا من ذلك، إلى *مشاهدين* كانوا ينظرون إلى شاشة (شاشة سينما قبل الوقت)؛

حيث كان سحره بوصفه روائيًا يجعلهم يرون مشاهد لم يكونوا قادرين على تحويل أنظارهم عنها.

لم يكن فيلدينج يبتكر حكايات مستحيلة أو لا تصدق، ومع ذلك فإن احتمال ما كان يقصه كان آخر همومه، لم يكن يريد أن يبهر مستمعيه بوهم الواقع بل بسحر حبكاته، وملاحظاته المفاجئة، والمواقف المدهشة التي كان يبدعها. وبالمقابل، حين قام سحر الرواية على الاستحضار البصري والسمعي للمَشاهد، *صار الاحتمال قاعدة القواعد*: الشرط *الذي لا غنى عنه* لكي يُصَدِّقَ القارئ ما يراه.

كان فيلدينج يهتم قليلاً بالحياة اليومية (ما كان ليصدق أن التفاهة يمكن أن تصير ذات يوم موضوعًا كبيرًا للرواية)، ولم يكن يتخذ مظهر من يستمع بواسطة الميكروفونات السرية إلى التأملات التي تخطر على بال شخصياته (كان يراها من الخارج ويقدم حول نفسياتها فرضيات جليّة وظريفة غالبًا)، كانت الأوصاف تسئمه، ولم يكن يتوقف أمام المظهر الجسدي لأبطاله (لن تعرفوا ما الذي كانه لون عينيْ توم) ولا أمام الخلفية التاريخية للرواية، كان قصّه يطير بمرح فوق المشاهد التي لم يكن يذكر منها إلا الأجزاء التي كان يرى أنها لا غنى عنه من أجل وضوح الحبكة ومن أجل التأمل، تشبه لندن التي تتحلّ فيها عقدة مصير توم دائرة صغيرة مطبوعة على بطاقة أكثر مما تشبه مدينة حقيقية: فليست الشوارع، والميادين، والقصور موصوفة ولا حتى مسمّاة.

ولد القرن التاسع عشر خلال عشرات السنين من الانفجارات التي غيرت أوروبا كلها مراتٍ عدّةٍ رأسًا على عقب. لقد تغير شيء ما جوهري آنئذ في وجود الإنسان، وبصورة دائمة: صار التاريخ تجربة كل فرد، وبدأ الإنسان في فهم أنه لا يموت في العالم نفسه الذي ولد فيه، وطفقت ساعة التاريخ في الإشارة إلى الساعة بصوت مرتفع، في كل مكان، حتى داخل رواياتٍ كان الزمن فيها على الفور محسوبًا ومؤرخًا. وكان شكل كل شيء صغيرًا، وكل كرسيّ، وكل تنورة، موسومًا

باختفائه (بتحوّله) القادم. لقد دخلنا في حقبة الأوصاف. (الوصف: رحمةً للعابر؛ وإنقاذ للفاني.) لا تشبه باريس بلزاك لندن فيلدينج؛ فميادينها تملك أسماءها، وبيوتها تملك ألوانها، وشوارعها تملك روائحها وضجيجها، إنها باريس لحظةٍ محددة، باريس على النحو الذي لم تكن عليه من قبل وعلى النحو الذي لن تكون عليه مِنْ بعد أبدًا. وكل مشهد من الرواية موسوم (ولو لم يكن إلا بفضل شكل كرسي أو طريقة تفصيل طقم) بالتاريخ الذي ما إن يخرج من الظلٍّ حتى يُكوِّن ويعيد تكوين وجه العالم بلا توقف.

وأضاءت كوكبة جديدة في السماء فوق طريق الرواية التي دخلت في عصرها الكبير، عصر شعبيتها، وسلطتها، واستقرت "فكرةٌ عما هي الرواية" آنئذ، وسيسود فنّ الرواية حتى فلوبير، حتى تولستوي، حتى بروست، وستحجب بقدرٍ من النسيان روايات القرون الماضية (أمرٌ لا يُصَدَّق: لم يقرأ زولا على الإطلاق *العلاقات الخطرة*!) وستجعل من الصعب تحوّل الرواية القادم.

الدلالات المتعددة لكلمة "تاريخ"

"تاريخ ألمانيا"، "تاريخ فرنسا": في هاتين الصيغتين يختلف المضاف إليه، في حين أن مفهوم التاريخ يحتفظ بالمعنى نفسه: "تاريخ الإنسانية"، "تاريخ التقنية"، "تاريخ العلم"، "تاريخ هذا الفن أو ذاك": ليس المضاف إليه مختلفًا فحسب، بل حتى كلمة "تاريخ" تعني في كل مرة شيئًا آخر.

يخترع الطبيب الكبير "أ" منهجًا رائعًا لمعالجة مرضٍ ما. ولكن بعد عشر سنوات يُعِدُّ الطبيب "ب" منهجًا آخر، أكثر فعالية؛ بحيث يُهجَرُ المنهج السابق (وهو رائع مع ذلك)، ويُنْسى. يملك تاريخ العلوم طابع التقدم.

عندما يطبق مفهوم التاريخ على الفن؛ فلا علاقة له بتاتًا مع التقدم؛ فهو لا يقتضي إجادة، أو تحسينًا، أو صعودًا، بل يشبه رحلةً تم القيام بها من أجل سبر

أراض مجهولة وتسجيلها على الخريطة. وطموح الروائي يقوم لا في أن يفعل أفضل من أسلافه، بل في أن يرى ما لم يَرَوْه، وفي أن يقول ما لم يقولوه. إن شعرية فلوبير لا تحطُّ من شعرية بلزاك مثلما أن اكتشاف القطب الشمالي لا يبطل اكتشاف أمريكا.

يتوقف تاريخ التقنية قليلاً على الإنسان وعلى حريته، وبخضوعه إلى منطقه الخاص به، فإنه لا يستطيع أن يكون مختلفًا عما كان عليه ولا عمّا سيكون عليه، وهو بهذا المعنى *لا إنساني*، لو لم يخترع أديسون المصباح الكهربائي، لاخترعه غيره، ولكن لو لم تخطر في بال لورنس ستيرن الفكرة المجنونة في كتابة رواية من دون أية "حكاية"، لما فعل ذلك أي إنسان مكانه، ولن يكون تاريخ الرواية التاريخ الذي نعرفه.

يجب على "تاريخ الأدب، على العكس من التاريخ بالمعنى المباشر للكلمة، ألا يتضمن سوى أسماء الانتصارات، بما أن الهزائم ليست انتصارًا لأحد." تستخلص هذه الجملة المضيئة لجوليان جراك النتائج جميعًا من واقعة أن تاريخ الأدب، "على العكس من التاريخ بالمعنى المباشر للكلمة"، ليس تاريخ أحداث، بل *تاريخ القيم*. من دون واترلو، سيكون تاريخ فرنسا غير مفهوم، لكن واترلوات الكُتّاب الصغار بل وحتى الكبار لا مكان لهم إلا في النسيان.

التاريخ "بمعناه المباشر"، تاريخ الإنسانية، هو تاريخ الأشياء التي لم تعد حاضرة ولا تشارك مباشرة في حياتنا. ولأنّ تاريخ الفن هو تاريخ القيم، أي تاريخ الأشياء التي هي ضرورية لنا، فهو حاضرٌ دومًا، وموجود معنا دائمًا. إننا نصغي إلى مونتفردي وإلى سترافينسكي في الحفلة نفسها.

وبما أنها دوما معنا، فإن قيم مبدعات الفن هي باستمرار موضع شك، وموضع دفاع، وحكم، وإعادة حكم، ولكن كيف يُحكمُ عليها؟ لا يوجد في مجال الفن من أجل ذلك مقاييس دقيقة. كلُّ حكم جمالي هو *رهان شخصي*، لكنه الرهان

الذي لا ينكفئ على نفسه في ذاتيته، الذي يواجه الأحكام الأخرى، يميلُ إلى أن يُعترَفَ به، ويطمحُ إلى الموضوعية. في الوعي الجمعي، يوجد تاريخ الرواية بطوله كله الذي يمتد من رابليه حتى أيامنا هذه، على هذا النحو، في تحولٍ مستمرّ يشارك فيه الاختصاص واللااختصاص، الذكاء والغباء، وفوق كل شيء، النسيان الذي لا يكف عن توسيع مقبرته الهائلة حيث ترقد إلى جانب اللاقيم، قيمٌ لم تقدر حق قدرها، أو مجهولة أو منسية. هذا الظلم المحتوم يجعل من تاريخ الفن *إنسانيًا* بصورة عميقة.

جمال كثافة مفاجئة للحياة

في روايات دستويفسكي، لا تكف الساعة عن إعلان الوقت: "كانت الساعة حوالي التاسعة صباحًا" هي أول جملة في رواية ***الأبله***، في تلك اللحظة، وبصدفة محضة، (نعم، تبدأ الرواية مع صدفة هائلة!)، ثلاث شخصيات لم تتعارف فيما بينها من قبل أبدًا تلتقي في مقصورة قطار: ميشكين، روجوجين، ليبيديف، تظهر في محادثتهم عما قريب بطلة الرواية، ناستاسيا فيليبوفنا. الساعة الحادية عشرة، يقرع ميشكين الجرس في بيت الجنرال إبانتشين، وفي الساعة الثانية عشرة والنصف، يتناول طعام الغداء مع زوجة الجنرال وبناته الثلاث، وخلال النقاش، تعود ناستاسيا فيليبوفنا للظهور: نعلم أن شخصًا يُدعى توتسكي، كان يصرف عليها، يجهدُ في تزويجها بأي ثمن من جانيا، سكرتير إبانتشين، وأن عليها هذا المساء، خلال العيد المُنظم لسنواتها الخمس والعشرين، أن تعلن عن قرارها. ينتهي الغذاء، ويصحب جانيا ميشكين إلى شقة أسرتها؛ حيث تصل في وقت لم يكن أحد ينتظرها، ناستاسيا فيلبوفنا، وبعد ذلك بقليل، يصل فجأةً كذلك (كل مشهد لدى دستويفسكي موزون بوصولات مفاجئة)، روجوجين، ثملاً، بصحبة ثملين آخرين. تنقضي الأمسية لدى ناستاسيا في الإثارة: توتسكي ينتظر، بفارغ الصبر، إعلان الزواج، يعلن ميشكين وروجوجين كلاهما حبّهما لناستاسيا، ويعطيها روجوجين

فوق ذلك رزمة من مائة ألف روبل تلقي بها في الموقد. ينتهي العيد في وقت متأخر من الليل ومعه القسم الأول من أقسام الرواية الأربعة: على مدى مائتين وخمسين صفحة، خمس عشرة ساعة من يوم ولا أكثر من أربعة أمكنة: القطار، بيت إيانتشين، شقة جانيا، شقة ناستاسيا.

حتى ذلك الحين، ما كان لمثل هذا التركيز في الأحداث، في زمان ومكان بمثل هذا الضيق، أن يُرى إلا في المسرح. وراء إضفاء الصفة الدرامية القصوى على الأحداث (جانيا يصفع ميشكين، فاريا يبصق على وجه جانيا، روجوجين وميشكين يصرحان بحبهما للمرأة نفسها في اللحظة ذاتها) يختفي كل ما يؤلف جزءًا من الحياة اليومية. هي ذي شعرية الرواية لدى سكوت، ولدى بلزاك، ولدى دستويفسكي، يريد الروائي أن يقول كل شيء في مشاهد، لكن وصف مشهد واحد يحتل كثيرًا من المكان، وضرورة الاحتفاظ بعنصر التشويق تتطلب كثافة قصوى من الأحداث، ومن هنا المفارقة: يريد الروائي أن يحتفظ باحتمال نثر الحياة، لكن المشهد يصير غنيًا بالأحداث، وحافلاً بالصدف إلى درجة يفقد معها طابعه النثري واحتماله.

ومع ذلك، لا أرى في هذه المسرحة للمشهد مجرد ضرورة تقنية وأقل من ذلك عيبًا، لأن هذا التراكم في الأحداث، مع ما يمكن أن ينطوي عليه من خارق وما لا يكاد يُصدَّق، هو قبل كل شيء ساحر! عندما يحصل لنا في حياتنا نحن، ومن يستطيع أن ينكر ذلك، فإنه يذهلنا! ويسحرنا! ويصير حدثًا لا يُنسى! تعكس المشاهد لدى بلزاك أو لدى دستويفسكي (وهو آخر بلزاكي كبير في الشكل الروائي) جمالاً شديد الخصوصية، جمالاً شديد الندرة، يقينًا، لكنه مع ذلك حقيقي، عرفه كل واحد من الناس (أو لامسه بهذا القدر أو ذاك) خلال حياته الخاصة.

تنبثق بوهيميا شبابي الداعرة: كان أصدقائي يعلنون بأنه ليس هناك بالنسبة إلى رجل أجمل من تجربة امتلاك ثلاث نساء خلال يوم واحد، لا كنتيجة آلية لحفلة جنس جماعي، بل كمغامرة فردية تنتهز مساعدة مفاجئة لفرص، ولمفاجآت،

ولإغواءات خاطفة. هذا "اليوم بثلاث نساء"، شديد الندرة، القريب من الحلم، كان يملك الجاذبية المبهرة التي، وأنا أراها اليوم، لا تقوم على بعض الإنجازات الجنسية الرياضية، بل على الجمال الملحمي لسلسلة سريعة من اللقاءات؛ حيث كانت كلّ امرأة لا تزال تبدو على خلفيّة المرأة السابقة، أشد فرادة، وكانت أجسادهن الثلاثة تشبه ثلاثة أنغام موسيقية يُعزَفُ كلٌّ منها على آلة مختلفة، متحدة في لحنٍ واحد. كان جمالاً شديد الخصوصية، *جمالَ كثافةِ مفاجئةِ للحياة*.

سلطة التفاهة

في عام ١٨٧٩، أجرى فلوبير من أجل الطبعة الثانية لرواية *التربية العاطفية* (كانت الطبعة الأولى في عام ١٨٦٩)، بعض التغييرات في ترتيب المقاطع: لم يقسم أبدًا مقطعًا واحدًا إلى مقاطع عدة، بل ربطها غالبًا في مقاطع أكثر طولاً. يكشف ذلك في ما يبدو لي قصده الجمالي العميق: نزع الطابع المسرحي من الرواية، نزع الطابع الدرامي ("نزع الطابع البلزاكي")، إدخال حدثٍ، حركةٍ، حوارٍ ضمن مجموع أوسع، تذويب ذلك في الماء الجاري لليومي.

اليومي. إنه ليس سأمًا، وتفاهةً، وتكرارًا، ورداءةً فحسب، إنه جمالٌ أيضًا، فتنة الأجواء مثلاً، كل امرئ يعرفها انطلاقًا من حياته الخاصة: موسيقى تُسمَع بعذوبة من الشقة المجاورة، الرياح التي تهز النافذة، الصوت الرتيب لأستاذ تسمعه تلميذة تعاني الحزن بسبب الحب دون أن تصغي إليه، تطبع هذه الظروف التافهة علامة ذات فرادة لا تُقلّد على حدثٍ حميمي فيصيرُ بذلك حدثًا موقوتًا لا يُنسى.

لكن فلوبير ذهب إلى أبعد من ذلك أيضًا في فحصه لتفاهة الحياة اليومية. الساعة الحادية عشرة صباحًا، تأتي إيما إلى الموعد في الكاتدرائية، ودون أن تتبس بأيّ كلمة تمدّ إلى ليون، عشيقها الأفلاطوني حتى ذلك الحين، الرسالة التي تعلن له فيها أنها لم تعد تريد لقاءاتهما. ثم تبتعد، تركع وتباشر الصلاة، وعندما تنهض، كان يقف هناك دليل ويقترح زيارتهما الكنيسة. ولكي تعرقل الموعد، تقبل إيما

ويُرْغَمُ الزوج على أن التوقف أمام قبر، وعلى رفع الرأس نحو تمثال للميّت على حصان، وعلى الانتقال إلى قبور أخرى وتماثيل أخرى، وعلى الاستماع إلى عرض الدليل الذي ينسخه فلوبير بكل ما يشتمل عليه من حماقة وطول. يقطع ليون وقد استولى عليه الغضب ولم يعد يسعه الاحتمال، الزيارة، ويجرّ إيما إلى فناء الكنيسة، وينادي عربة، ويبدأ المشهد الشهير الذي لا نرى ولا نسمَع خلاله شيئًا باستثناء صوت رجل من وقت إلى آخر، داخل العربة، يأمر الحوذي باتخاذ اتجاه جديد على الدوام لكي تستمرّ الرحلة، ولكي لا تنتهي جلسة الحبّ أبدًا.

أحد أشهر المشاهد الغرامية أُطلِقَ بسبب تفاهة كاملة: إنسانٌ مزعجٌ غير مؤذ وعنادُ ثرثرته. في المسرح، لا يستطيع حدث كبير أن يولد إلا من حدث كبير آخر. وحدها الرواية عرفت أن تكتشف السلطة الواسعة والسرية للتافه.

جمال موت ما

لماذا تنتحر آنا كارينينا؟ كلُّ شيء واضح في الظاهر: منذ سنوات والناس من عالمها يعرضون عنها، إنها تتألم من فصلها عن سيرج، طفلها، وحتى لو أن فرونسكي لا يزال يحبها؛ فهي تخشى على حبها، إنها متعبة منه، ومستثارة، وغيورة بصورة مرضية (وبصورة ظالمة)، تشعر نفسها في شرك. نعم، كل ذلك واضح، ولكن هل المرء منذور للانتحار حين يقع في شرك؟ كثير من الناس يعتاد العيش في شرك! حتى ولو فُهِمَ عمقُ حزنها، يبقى انتحار آنا لغزًا.

عندما يعلم الحقيقة الرهيبة حول هويته، عندما يرى جوكاست مشنوقة، يفقأ أوديب عينيه، منذ ولادته، قادته ضرورة سببية، بيقين رياضي، نحو هذه الخاتمة المأساوية. ولكن آنا لا تفكر للمرّة الأولى بموتها الممكن إلا في غياب كل حدث استثنائي، في الجزء السابع من الرواية، إنه يوم الجمعة، قبل يومين من انتحارها. تتذكر فجأة، وقد تألمت بعد شجار مع فرونسكي، الجملة التي قالتها، مستثارة، بعد وقت قليل من وضعها وليدها: "لماذا لم أمت؟" وتوقفت عندها وقتًا طويلاً.

(لنلاحظ: ليست هي التي تصل منطقيًا إلى فكرة الموت، بينما تبحث عن مخرج من الشرك، بل هي الذكرى، التي تهمس لها بها بهدوء).

تفكر مرة ثانية بالموت في الغداة، السبت: تقول لنفسها إن "الطريقة الوحيدة لمعاقبة فرونسكي، واستعادة حبّه"، ستكون في الانتحار (إذن الانتحار لا كمخرج من الشرك، بل كثأرٍ غرامي)، تتناول لكي تتمكن من النوم، حبوبًا منومة وتضيع في أحلام يقظة عاطفية حول الموت، تتخيل عذاب فرونسكي وهو ينحني على جسدها، ثم، وقد وعت أن موتها ليس إلا خيالاً، تشعر بفرحة هائلة في أنها تحيا: "لا، لا، كلّ شيء إلا الموت! أحبه، وهو يحبني أيضًا، لقد عرفنا من قبل مشاهد مشابهة، وعادت الأمور بعدها إلى مجراها".

اليوم التالي، الأحد، هو يوم موتها. في الصباح، يتشاجران مرة أخرى، وما يكاد فرونسكي يذهب لرؤية والدته في دارتها بالقرب من موسكو، حتى ترسل له رسالة: لقد كنت على خطأ، عُدْ، يجب أن نتفاهم: باسم السماء، عُدْ، إنني خائفة!"، ثم تقرر الذهاب لرؤية دوللي، أخت زوجها، لكي تبوح لها بعذاباتها. تصعد إلى العربة، تجلس وتترك الأفكار تخطر في رأسها بحرية. إنه ليس تفكيرًا منطقيًا، إنه نشاط للدماغ لا يمكن السيطرة عليه، يختلط فيه كل شيء، أجزاء تأملات، ملاحظات، ذكريات. والعربة التي تجري مكانٌ مثاليٌّ لمثل هذا الحوار الداخلي الصامت؛ لأن العالم الخارجي المتتابع أمام عينيها يغذي بلا توقف أفكارها: "مكاتب ومخازن. طبيب أسنان. نعم، سوف أقول كل شيء لدولي. سيكون أمرًا قاسيًا أن يُقال لها كل شيء، لكنني سأفعل ذلك".

(يجب استندال أن يقطع الصوت في منتصف المشهد: نكفُّ عن سماع الحوار ونتابعُ الفكرَ السرّيّ لشخصية ما، والمقصود على الدوام تفكيرٌ شديد المنطقية ومكثّفٌ يكشف لنا بواسطته استندال عن استراتيجية بطله الذي هو في طريقه إلى تقويم الوضع وإلى تقرير سلوكه. لكنَّ حوار آنا الداخليّ الصامت ليس منطقيًا على الإطلاق، بل إنه ليس حتى تفكيرًا، بل هو سيلٌ من كلّ ما يوجد في

رأسها في لحظة ما. يستبق تولستوي بذلك ما سيمارسه جويس بعد حواليْ خمسين عامًا من ذلك بطريقة أكثر انتظامًا في روايته *عوليس*، وما *سَيُسَمَّى الحوار الداخلي* أو *stream of consciousness*. كان تولستوي وجويس مسكونين بالهمِّ نفسه: القبض على ما يجري في رأس إنسان خلال لحظة راهنة ستمضي في الثانية التالية إلى غير رجعة، ولكن يوجد اختلاف؛ فمع حواره الداخلي، لا يفحص تولستوي، شأن جويس فيما بعد، نهارًا عاديًا، يوميًا، تافهًا، بل يفحص على العكس، اللحظات الحاسمة من حياة بطلته. وذلك أصعب بكثير، لأنه بقدر ما يكون الوضع أشد دراميةً، واستثنائيةً، وخطرًا، بقدر ما يميلُ مَنْ يقصّه إلى محو طابعه المحسوس، وإلى نسيان نثره غير المنطقي وإلى أن يُحِلَّ محله منطق المأساة العنيد والمُبَسَّط. إن الفحص التولستويّ *لنثر الانتحار* هو إذن جرأة كبيرة، "اكتشاف" لا مثيل له في تاريخ الرواية ولن يكون له مثيل).

عندما تصل إلى بيت دولي، تعجز آنا عن قول أيِّ شيء لها. تغادرها بعد ذلك، وتصعد العربة وتعود، يتلو الحوار الداخلي الثاني: مشاهد الشارع، ملاحظات، تداعيات. وحين تعود إلى بيتها، تجد فيه برقية من فرونسكي يعلن فيها لها عن وجوده في الريف عند أمها، وأنه لن يعود قبل الساعة العاشرة مساء. كانت تنتظرُ عن صرختها العاطفية في الصباح ("باسم السماء، عُدْ، إنني خائفة!")، جوابًا عاطفيًّا هو الآخر، وتشعر بنفسها وهي تجهل أنَّ فرونسكي لم يتلقَّ رسالتها، بأنها مجروحة؛ فتقرر ركوب القطار للذهاب إليه، وها هي من جديد، جالسة في العربة حيث يحدث الحوار الداخلي الثالث: مشاهد الشارع، شحاذة تحمل طفلاً، "لماذا تتخيل أنها تستدعي الرحمة؟ ألسنا جميعًا ملقى بنا على هذه الأرض لكي يكره ويعذب بعضنا البعض الآخر؟... هاكَ، تلامذة يتسلون.. يا صغيري سيرج!...".

تنزل من العربة وتستقرُّ في القطار، وهنا، تدخل قوة جديدة في المشهد: البشاعة؛ فمن نافذة المقصورة، على الرصيف، ترى سيدة "مشوهة" تركض، إنها "تعرّيها في خيالها لكي ترتعب من بشاعتها...". تتبع السيدة فتاة صغيرة كانت

"تضحك بتصنع، مكشرة ومُذْعية". يظهر رجل، "قذر وبشع مع عَمْرَة". وأخيرًا يجلس رجل وامرأة في مواجهتها، "إنهما يقرفانها"، يقصّ الرجل "قصصًا عابثة لزوجته". غادر كل تفكيرٍ عقليّ رأسها، وصار إدراكها الجمالي مفرط الحساسية، كانت ترى الجمال يغادر العالم قبل نصف ساعة من مغادرتها هي نفسها له.

يتوقف القطار، تنزل إلى الرصيف. وهنا تُسلَمُ لها رسالة من فرونسكي يؤكد فيها عودته في الساعة العاشرة. تستمر في السير وسط الجمهور، تُهاجَم أحاسيسها من كل مكان من قبل السوقية، والبشاعة، والوضاعة. يدخل قطار بضائع المحطة. فجأة، "تتذكر الرجل المدهوس في يوم لقائها الأول مع فرونسكي، وفهمت ما بقي عليها أن تعمله"، ولم تصمم على أن تموت إلا في هذه اللحظة.

("الرجل المدهوس" الذي تتذكره كان سائق قطار سقط تحت القطار في اللحظة نفسها التي رأت فيها فرونسكي للمرة الأولى في حياتها. ماذا يعني ذلك، هذا التناظر، هذا التأطير لكل قصة حبها بلازمة الموت المزدوج في المحطة؟ هل هي مناورة شعرية لتولستوي؟ أهي طريقته في اللعب مع الرموز؟

لنستعد الوضع: ذهبت آنا إلى المحطة من أجل رؤية فرونسكي لا من أجل أن تقتل نفسها، ما إن صارت على الرصيف، حتى فوجئت بغتة بالذكرى وفتنت بفرصة غير *منتظرة* لمنح قصة حبها شكلاً كاملاً وجميلاً، أن تربط بدايتها إلى نهايتها بواسطة ديكور المحطة نفسه وبلازمة الموت نفسه تحت العجلات؛ لأن الإنسان يعيش دون أن يدري تحت فتنة الجمال، وصارت آنا من ثمَّ، وقد اختنقت ببشاعة الكائن، أشدّ حساسية نحوه).

تنزل عدة درجات وتوجد بالقرب من خط السكك الحديدية. يقترب قطار البضائع. "يستحوذ عليها شعور، مشابهة للشعور الذي كانت تعانيه قديمًا حينما كانت تستعدّ أثناء السباحة للغوص في المياه...".

(جملة معجزة! في ثانية واحدة، هي الأخيرة في حياتها، يتناغم الجلال الأقصى مع ذكرى مسليه، عادية، خفيفة! كانت آنا حتى في اللحظة المؤثرة لموتها، بعيدة عن الطريق المأساوي لسوفوكل. إنها لا تغادر الطريق السري للنثر الذي تحاذي فيه البشاعة الجمالَ، والذي يتخلى فيه العقليّ عن مكانه للامنطقيّ. والذي يبقى فيه اللغز لغزًا).

"أدخلت رأسها بين كتفيها، وسقطت ويداها مبسوطتان إلى الأمام، تحت القاطرة".

عار التكرار

خلال واحدة من أوائل إقاماتي في براج بعد انهيارالنظام الشيوعي في عام ١٩٨٩، قال لي صديق عاش الزمن كله هناك: إننا بحاجة إلى مثلِ بلزاك؛ لأنَّ ما تراه هنا إنما هو إحياءٌ لمجتمع رأسماليّ بكل ما ينطوي عليه من قسوة وغباء، مع سوقية النصابين وحديثي النعمة. لقد حلّت الحماقة التجارية محلَّ الحماقة الأيديولوجية. لكن ما يجعل هذه التجربة الجديدة جديرةً بالإعجاب، هو أنها تحتفظ بالتجربة القديمة طازجة تمامًا في ذاكرتها، وأن التجربتين قد تصادمتا، وأن التاريخ، كما هو الأمر في حقبة بلزاك، يعمل على مسرحة اضطرابات لا تصدق. ويقصُّ عليّ قصة رجل عجوز، كان موظفًا كبيرًا سابقًا في الحزب، شجّعَ قبل خمس وعشرين سنة، على زواج ابنته من ابن عائلة بورجوازية كبيرة صودرت أملاكها وهيأ له على الفور (كهدية زواج) وضعًا مهنيًا رفيعًا، واليوم، يُنهي الموظف الحزبي حياته في العزلة؛ فقد استعادت أسرة صهره أموالها المؤممة قديمًا، وشعرت الابنة بالعار من أبيها الشيوعي الذي لا تجرؤ على رؤيته إلا سرًّا. يضحك صديقي: هل تصدق؟ إنها قصة الأب جوريو بالحرف! الرجل القوي في عهد الإرهاب ينجح في تزويج ابنتيه من "عدوّين طبقيّين" لا يريدان فيما بعد، في عهد الإصلاح، الاعتراف به حتى إن الأب المسكين لا يستطيع أبدًا لقاءهما جهرًا.

ضحكنا وقتًا طويلاً. اليوم أتوقف عند هذا الضحك. في الواقع لماذا ضحكنا؟ أكان الموظف العجوز مضحكًا إلى هذا الحدّ؟ مضحكًا في تكرار ما عاشه رجلٌ آخر؟ لكنه لم يكن يكرر شيئًا على الإطلاق! بل هو التاريخ الذي يكرر نفسه. ولكي يكرر نفسه، يجب أن يكون بلا حياء، بلا ذكاء، بلا ذوق. إنه الذوق السيّئ للتاريخ الذي يجعلنا نضحك.

ذلك يجعلني أعود إلى نصيحة صديقي. هل صحيح أن الحقبة التي نحن في طريقنا لعيشها في بوهيميا بحاجة إلى بلزاكها؟ ربما. ربما، سيكون من المفيد للتشيكيين أن يقرأوا روايات حول إعادة بلدهم إلى الرأسمالية، سلسلة روائية عريضة وغنيةَ، مع العديد من الشخصيات، مكتوبة على طريقة بلزاك، لكن أيّ روائي جدير بهذه الصفة لن يكتب مثل هذه الرواية. وسيكون من المضحك كتابة ***كوميديا إنسانية*** ثانية؛ لأنه إذا كان التاريخ (تاريخ الإنسانية) يمكن أن يكون ذا ذوق سيئ؛ إذ يكرِّرُ نفسه، فإنَّ تاريخ الفن لا يتحمّل التكرار. إن الفن ليس هنا ليسجل، كمرآة كبيرة، كل وقائع وتنوعات وتكرارات التاريخ اللانهائية. ليس الفن أورفيون الذي يتعقب التاريخ في مساره. إنه هنا من أجل إبداع تاريخه الخاص. إن ما سيبقى يوما ما من أوروبا ليس تاريخها التكراري الذي لا يمثل في حدّ ذاته أية قيمة. إن الشيء الوحيد الذي يملك حظوظًا في البقاء هو تاريخ فنونها.

الجزء الثاني

الأدب العالمي
(DIE WELTLITERATUR)

الحدُّ الأقصى من التنوّع

في الحدِّ الأدنى من المكان

سواء أكان قوميًّا أم كونيًّا، متجذرًا أم مقتلعًا، يتحدد الأوروبي بصورة عميقة بالعلاقة مع وطنه، وربما كانت الإشكالية القومية في أوروبا أشد تعقيدًا، وأشدُّ خطرًا، مما هي عليه في أمكنة أخرى، وهي، على كل حال، مختلفة فيها. تنضاف إلى ذلك خاصيّة أخرى؛ فإلى جانب الأمم الكبرى، توجد في أوروبا أممٌ صغرى اكتسب عددٌ منها خلال القرنيْن الأخيريْن (أو استعاد) استقلاله السياسي. ولعل وجودها هو ما جعلني أفهم أن التنوّع الثقافي هو القيمة الأوروبية الكبرى. وفي الحقبة التي أراد فيها العالَمُ الروسي أن يعيد تشكيل بلدي الصغير على صورته، صغتُ مثلي الأعلى عن أوروبا على النحو التالي: الحدُّ الأقصى من التنوع في الحدِّ الأدنى من المكان، لم يعد الروس يحكمون البلد الذي ولدت فيه، لكن هذا المثل الأعلى هو الآن في خطر أكبر.

تعيش أمم أوروبا جميعًا المصير المشترك نفسه، لكنَّ كل واحدة منها تعيشه بصورة مختلفة، انطلاقًا من تجاربها الخاصة، ولذلك فإن تاريخ كل فنٍّ أوروبي (الرسم، الرواية، الموسيقى، ...إلخ). يتجلى بوصفه سباق مراحل متناوبة تُمَرِّر خلاله مختلف الأمم من الواحدة إلى الأخرى الشاهد نفسه. عرفت البوليفونية بداياتها في فرنسا، وتابعت تطورها في إيطاليا، وبلغت تعقيدًا خارقًا في البلاد الواطئة، ووجدت كمالها في ألمانيا، في مبدع باخ، واستُتْبِعَ انطلاقُ الرواية

الإنجليزية في القرن الثامن عشر بحقبة الرواية الفرنسية، ثمّ بالرواية الروسية، ثمّ بالرواية الإسكندنافية، ...إلخ. لا يمكن تصوّر الحركية والنَّفَسُ الطويل لتاريخ الفنون الأوروبية من دون وجود الأمم التي تؤلف تجاربها المتنوعة مستودعًا لا ينضب من الوحي.

أفكر بإيسلندا؛ ففي القرنين الثالث عشر والرابع عشر ولد فيها مبدع أدبي بآلاف الصفحات: القصص البطولية. لم يبدع الفرنسيون ولا الإنجليز في هذه الحقبة مثل هذا المبدع النثري في لغتهم القومية! فلنتأمل جيدًا ذلك حتى النهاية: إنّ الكنز الكبير الأول من نثر أوروبا قد أبدع في أصغر بلدانها التي لا تزال حتى اليوم تعدّ أقل من ثلاثمائة ألف نسمة.

التفاوت الذي لا يمكن إصلاحه

صار اسم مونيخ رمز الاستسلام أمام هتلر، لكن لنكن أكثر مباشرة؛ ففي مونيخ، خريف عام ١٩٣٨، تفاوض الأربعة الكبار، ألمانيا، وإيطاليا، وفرنسا، وإنجلترا على مصير بلد صغير أنكروا عليه حتى حقه في الكلام؛ ففي غرفة جانبية، انتظر الدبلوماسيان التشيكيان الليل بكامله أن يُقتادا، صباحًا، عبر دهاليز طويلة، إلى قاعة أعلن لهما فيها تشامبرلان ودالاديه، وهما منهكان، وضجران، الحكم بالموت.

"بلد بعيد نعرفه قليلاً *a far away country of which we know little*". هذه الكلمات الشهيرة التي كان تشامبرلان يريد بها تبرير أن التضحية بتشيكوسلوفاكيا كانت عادلة. توجد في أوروبا الأمم الكبرى من ناحية والأمم الصغرى من ناحية أخرى، توجد الأمم المستقرة في قاعات المفاوضات، والأمم التي تنتظر طوال الليل في الغرف المجاورة.

ما يميّز الأمم الصغيرة عن الكبيرة، ليس المعيار الكمّي لعدد سكانها، بل هو شيء ما أكثر عمقًا؛ فوجودها ليس في نظرها يقينًا بدهيًّا، بل هو دومًا سؤال، رهان، مخاطرة. إنها في موقع الدفاع تجاه التاريخ، هذه القوة التي تتجاوزها، التي لا تحسب حسابها، بل التي لا تراها. ("لانستطيع إلا بمعارضتنا للتاريخ بوصفه كذلك أن نعارض تاريخ اليوم"، كما كتب جومبروفيتش).

يساوي عددُ البولونيين عددَ الإسبان، لكن إسبانيا قوة قديمة لم تُهَدَّد أبدًا في وجودها، في حين أن التاريخ علم البولونيين ماذا يعنيه عدم الوجود. لقد عاشوا خلال أكثر من قرن في دهليز الموت بعد أن حرموا من دولتهم. "لم تهلك بولونيا بعد" هو أول بيت مؤثر من نشيدهم الوطني، ومنذ ما يقارب خمسين عامًا، كتب فيتولد جومبروفيتش، في رسالة إلى شيسلاف ميلوش، جملة لا يمكن أن تخطر في بال أيّ إسباني: "إذا كانت لغتنا، بعد مائة عام، لا تزال موجودة...".

لنحاول أن نتخيل أن القصص البطولية الإيسلندية كتبت باللغة الإنجليزية. ستكون أسماء أبطالها مألوفة لدينا كاسميْ تريستان أو دون كيشوت، وكان يمكن لطابعها الجمالي الفريد، الذي ينوس بين التأريخ والتخييل، أن يثير كثرة من النظريات، وسنتشاجر لنقرر إن كان بوسعنا اعتبارها أول الروايات الأوروبية. لا أريد القول إننا نسيناها؛ فهي، بعد قرون من اللامبالاة، تُدَرس في جامعات العالم أجمع، لكنها تنتمي إلى "علم آثار الآداب"، ولا تؤثر في الآداب الحيّة.

نظرًا لأن الفرنسيين ليسوا معتادين على تمييز الأمة عن الدولة، أسمع غالبًا وصف كافكا ككاتب تشيكي (كان، في الواقع، منذ ١٩١٨، مواطنًا تشيكوسلوفاكيًّا). ذلك بالطبع هراء. لم يكن كافكا يكتب، هل يجب التذكير بذلك، إلا بالألمانية، وكان ينظر إلى نفسه، دون أيّ لبس، بوصفه كاتبًا ألمانيًّا. ومع ذلك، لنتخيّل لحظة أنه كتب كتبه باللغة التشيكية. من الذي كان سيعرفها اليوم؟ قبل أن ينجح في فرض كافكا على الوعي العالمي، كان على ماكس برود أن يبذل جهودًا هائلة خلال عشرين عامًا، ومع دعم أكبر الكتاب الألمان! وحتى لو أن ناشرًا من براج كان قد

نجح في نشر كتب كافكا تشيكي فرضي، فإن أيًا من مواطنيه (أي أيَّ تشيكي) لن تكون له السلطة الضرورية لكي يُعَرّف العالم بهذه النصوص الغريبة المكتوبة بلغة بلد بعيد "نعرفه قليلاً *of which we know little* ". لا، صدقوني، ما كان لأحد أن يعرف كافكا اليوم، لا أحد، لو أنه كان تشيكيًا.

نشرت *فرديدورك* لجومبروفيتش بالبولونية في عام ١٩٣٨. وقد وجب عليه انتظار خمسة عشر عامًا لكي يُقرأ ويُرفَض أخيرًا من قبل ناشر فرنسي. ووجب انتظار سنوات عديدة أخرى لكي يتمكن الفرنسيون من العثور عليه في مكتباتهم.

الأدب العالمي DIE WELTLITERATUR

يوجد ظرفان أوليان يمكن وضع المبدع الفني ضمنهما: إما تاريخ أمته (ننطلق عليه *الإطار الصغير*)، وإما تاريخ فنّه المتجاوز للقوميات (ولنطلق عليه *الإطار الكبير*). لقد اعتدنا على أن نضع الموسيقى بصورة طبيعية تمامًا في الإطار الكبير؛ فمعرفة ما كانته اللغة الأمّ لرولان دو لاسوس أو لباخ لا أهمية كبيرة لها بالنسبة إلى عالم الموسيقى. وبالمقابل، فرواية ما؛ لأنها مرتبطة بلغتها، تدرس في كل جامعات العالم تقريبًا بصورة شبه حصرية ضمن الإطار الصغير القومي. لم تنجح أوروبا في تفكير أدبها بوصفه وحدة تاريخية ولن أكف عن تكرار القول إن فشلها الفكري إنما يكمن هنا؛ لأنّ ستيرن، لكي نبقى ضمن تاريخ الرواية، كان يستجيب لرابليه، وستيرن هو الذي ألهم ديدرو، وإلى سرفانتس إنما يستند فيلدينج من دون، وبفيلدينج إنما يقارن استندال نفسه، وسنّة فلوبير هي التي تمتدُّ في مبدع جويس، وفي تفكيره حولَ جويس إنما طوّر بروخ شعرية روايته، وكافكا هو الذي أفهم جارسيا ماركيز أن من الممكن الخروج من التقليد والـ"كتابة بصورة مختلفة".

ما أتيت على قوله، كان جوته هو الذي صاغه للمرة الأولى: "لا يمثل الأدب القومي شيئًا كبيرًا اليوم، إننا ندخل في عصر الأدب العالمي (*DIE*

WELTLITERATUR) ويتعين على كلٌ واحدٍ منا أن يسرّعَ هذا التطوّر.° تلك، إن جاز القول، وصية جوته. وصية أخرى مغدورة. افتحوا أيّ كتاب مدرسي، أيّ كتاب مختارات، وستجدون أن الأدب العامّ مقدم فيهما على الدوام بوصفه تجاور آداب قومية. بوصفه تاريخ آداب! آداب بصيغة الجمع!

ومع ذلك، فلم يُفهَم رابليه على نحو أفضل أبدا، وهو الذي لم يُقدَّرْ حق قدره على الدوام من مواطنيه، إلا من قبل روسيٌ: باختين؛ ودستويفسكي إلا من قبل فرنسيّ: جيد، وإبسن إلا من قبل إيرلندي: جورج برنارد شو، وجيمس جويس إلا من قبل نمساوي: هرمان بروخ، والأهمية العامة لهمنجواي، وفوكنر، ودوس باسوس، كُشِفَ عنها في المقام الأول من قبل كتاب فرنسيين ("في فرنسا، إنني أبُ حركة أدبية"، كما كتب فوكنر في عام ١٩٤٦ ، شاكيًا من الصمم الذي يلقاه في بلده). ليست هذه الأمثلة القليلة استثناءات غريبة من القاعدة، لا، إنها القاعدة: إن الابتعاد الجغرافي يبعد المراقب عن الإطار المحلي ويسمح له برؤية *الإطار الكبير للأدب العالمي*، الوحيد القادر على إظهار *القيمة الجمالية* لرواية ما، أي: الجوانب المجهولة حتى ذلك الحين من الوجود التي عرفت هذه الرواية إضاءتها؛ وجدّة الشكل الذي عرفت العثور عليه.

هل أريد أن أقول بذلك إنه من أجل الحكم على رواية يمكن الاستغناء عن معرفة لغتها الأصلية؟ بالطبع، هذا بالضبط ما أريد قوله! لم يكن أندريه جيد يعرف الروسية، ولم يكن جورج برنارد شو يعرف النرويجية، ولم يقرأ سارتر دوس باسوس في نصّه الأصلي. إذا كانت كتب فيتولد جومبروفيتش ودانيلو كيس قد توقفت فقط على حكم أولئك الذين كانوا يعرفون البولونية والصربية ـــ الكرواتية لما اكتشفت على الإطلاق جدتهما الجمالية الجذرية.

(وأساتذة الآداب الأجنبية؟ ألا تقوم مهمتهم الطبيعية على دراسة المبدعات في إطار *الأدب العالمي* *DIE WELTLITERATUR* ؟ ليس هناك أيّ أمل. فلكي يبرهنوا على اختصاصهم كخبراء، يتماهون بصورة جلية في *الإطار الصغير*

القومي للآداب التي يعلمونها. إنهم يتبنون آراءه، وأذواقه، وأحكامه المسبقة. ليس هناك أيّ أمل؛ ففي الجامعات في الخارج إنما يُوحَلُ المبدع الفني بأعمق صورة ممكنة في الولاية التي ولد فيها).

ريفية الصغار

كيف يمكن تعريف الريفية؟ بوصفها العجز عن (أو رفض) وضع المرء ثقافته ضمن *الإطار الكبير*. يوجد نوعان من الريفية: ريفية الأمم الكبيرة وريفية الأمم الصغيرة. تقاوم الأمم الكبيرة فكرة جوته عن الأدب العالمي؛ لأن أدبها يبدو لها على قدر من الغنى كاف لكي لا تهتم بما يكتب في أمكنة أخرى. يقول ذلك كازيميريس برانديس في يومياته، باريس (١٩٨٥ــ١٩٨٧): "يملك الطالب الفرنسي نواقص في معرفة الثقافة العالمية أكثر بكثير من الطالب البولوني، لكنه يستطيع أن يسمح لنفسه بذلك؛ لأنّ ثقافته الخاصة به تنطوي تقريبًا على كل جوانب وكل إمكانيات وأطوار التطور العالمي".

تتحفظ الأمم الصغرى على الإطار الكبير لأسباب معاكسة تمامًا؛ فهي تقدّر تقديرًا عاليًا الثقافة العالمية، لكنها تبدو لها شيئًا أجنبيًا، سماءً فوق رؤوسهم، بعيدةً، عسيرة البلوغ، واقعًا مثاليًا لا علاقة لأدبها القومي بها إلا قليلاً. لقد زرعت الأمة الصغيرة في كاتبها قناعة عدم انتمائه إلا إليها. ويعتبرُ تحديقه في ما وراء حدود الوطن، وانضمامه إلى زملائه في أرض الفن المتعالية على القوميات، دعيًا، محتقِرًا لأبناء وطنه. وبما أن الأمم الصغيرة تجتاز غالبًا أوضاعًا يكون فيها بقاؤها موضع رهان، فهي تنجح بسهولة في تقديم موقفها بوصفه مبررًا أخلاقيًا.

يتحدث فرانز كافكا عن ذلك في *يومياتـــه*؛ فمن وجهة نظر أدب "كبير"، أي الأدب الألماني، يلاحظ الأدب اليديشي والأدب التشيكي، ويقول: إن الأمة الصغيرة تبدي احترامًا كبيرًا لكُتَّابها؛ لأنهم يزودونها بالفخر "في مواجهة العالم

المعادي الذي يحيط بها"؛ فليس الأدب بالنسبة إلى أمة صغيرة "قضية تاريخ أدبي" بقدر ما هو "قضية شعب"، وهذا التأثير المتبادل الاستثنائي بين الأدب وشعبه هو الذي يسهل "نشر الأدب في البلد؛ حيث يتمسك بالشعارات السياسية". ثم يصل إلى هذه الملاحظة المدهشة: "إن ما يجري ضمن الآداب الكبرى في الأسفل ويؤلف قبوًا لا ضرورة له للبناء، إنما يجري هنا في وضح النهار، وما يثير هناك غوغاء عابرة، لا يؤدي هنا إلى أقل من قرار بالحياة أو بالموت".

تذكرني هذه الكلمات الأخيرة بجوقة لسميتانا (كتبت في عام ١٨٦٤) مع أبيات الشعر: "تمتّع، تمتّع، أيها الغراب النهم، إنهم يعدون لك وجبة دسمة: من خائن للوطن، سوف تلتذ بها..." كيف استطاع موسيقيٌّ كبير مثله أن يذيع هذه السفاهة الدموية؟ خطيئة شباب؟ لا عذر، كان له من العمر آنئذ أربعون عامًا، ثم ماذا يعني، في تلك الحقبة، أن يكون المرء "خائنًا للوطن"؟ الانضمام إلى المغاوير الذين يذبحون مواطنيهم؟ لا بالطبع: كان خائنًا كل تشيكي كان قد فضّلَ مغادرة براج إلى فيينا ليعيش هناك الحياة الألمانية بهدوء. ومن ثمَّ كما قال كافكا فإنَّ "ما يثير هناك غوغاء عابرة، لا يؤدي هنا إلى أقلّ من قرار بالحياة أو بالموت".

يتجلى حسّ الملكية لدى الأمة إزاء فنانيها بوصفه *إرهاب الإطار الصغير* الذي يقلص معنى المبدع كله إلى الدور الذي يلعبه في بلده. أفتحُ الصورة المنسوخة عن دروس التأليف الموسيقي لفنسان الإندي في مدرسة Schola Cantorum التي تمّ فيها تكوين جيل كاملٍ من الموسيقيين الفرنسيين في بداية القرن العشرين. توجد ثمة مقاطع حول سميتانا ودفورجاك، ولا سيما حول الرباعييْن الوتريين لسميتانا. ما الذي نعلمه؟ حكمٌ واحد، قيل عدة مرات في صيغ متنوعة: هذه الموسيقى "ذات الطابع الشعبي" مستلهمة "من الأغنيات والرقصات القومية". لاشيء آخر؟ لاشيء. سطحية وتفسير خاطئ. سطحية؛ لأن آثار الأغاني الشعبية توجد في كل مكان، لدى هايدن، لدى شوبان، لدى ليست، لدى براهمز، وتفسير خاطئ؛ لأن رباعييْ سميتانا على وجه الدقة هما اعترافٌ موسيقيٌّ ليس هناك أشد

حميمية منه، كتبا تحت وطأة مأساة: كان سميتانا قد فَقَدَ السمعَ لتوّه؛ ورباعياته (الرائعة!) هي، كما كان يقول، "إعصار الموسيقى في رأس إنسان صار أصَمَّ". كيف استطاع فنسان الإندي أن يخطئ إلى هذه الدرجة؟ لأنه كان يكرّر، على وجه الاحتمال الكبير، وهو لا يعرف هذه الموسيقى، ما سبق وسمعَ قوله. كان حكمه يستجيب للفكرة التي كان المجتمع التشيكي قد كوّنها عن هذين الموسيقيّيْن؛ لكي يستغلّ سياسيًّا مجدهما (لكي يتمكن من أن يُبيِّن فخره "في مواجهة العالم المعادي، المحيط به")؛ فقد جمع نثارًا من الفولكلور الذي عثر عليه في موسيقاهما وخاط راية قومية كان يرفعها فوق مبدعهما، ولم يفعل العالم إلا قبول التأويل الذي يُقدَّمُ له بتهذيب (أو بخبث).

ريفية الكبار

وريفية الكبار؟ يبقى التعريف نفسه: العجز عن (أو رفض) وضع المرء ثقافته ضمن *الإطار الكبير*. منذ سنوات عدّة، قبل نهاية القرن الماضي، قامت مجلة باريسية بتحقيق مع ثلاثين شخصية تنتمي إلى ضرب من هيئة فكرية راهنة، من صحافيين ومؤرخين وعلماء اجتماع وناشرين وبعض الكتاب. كان على كل واحد أن يذكر، حسب تسلسل الأهمية، الكتب العشرة الأهمّ في تاريخ فرنسا كله، واستُخرِجَ في ما بعد من هذه القوائم الثلاثين من عشرة كتب قائمة بمائة كتاب، حتى لو أمكن للسؤال المطروح ("ما الكتب التي صنعت فرنسا؟") أن يسمح بعدة تأويلات، فالنتيجة تقدم فكرة على قدر من الصحة عما تعتبره اليوم نخبة فكرية فرنسية بوصفه مهمًا في أدب بلدها.

من هذه المباراة، خرجت رواية *البؤساء* لفيكتور هوجو منتصرة. سيفاجأ بذلك كاتبٌ أجنبيّ. بما أنه لم يكن قد اعتبر هذا الكتاب مهمًّا بالنسبة إليه ولا بالنسبة إلى تاريخ الأدب، فسيفهم على الفور أن الأدب الفرنسي الذي يعجبه ليس هو الأدب

الذي يعجِبُ في فرنسا. تأتي *مذكرات الحرب* لديجول في المركز الحادي عشر. إنّ منح كتاب لرجل دولة، لعسكريّ، مثل هذه القيمة، أمرٌ يصعب أن يحصل خارج فرنسا. ومع هذا، فليس ذلك ما يحيّر، بل عدم وصول أعظم المبدعات إلا في ما بعد! لم يُذكر رابليه إلا في المركز الرابع عشر! رابليه بعد ديجول! أقرأ بهذه المناسبة، نصَّ جامعيٍّ فرنسيٍّ جليلٍ يصرح بأن ما ينقص أدب بلده مؤسسٌ مثل دانتي بالنسبة إلى الإيطاليين، وشكسبير بالنسبة إلى الإنجليز، إلخ. فلنتأمل، رابليه محروم في نظر أهله، من مجد المؤسس! ومع ذلك، فهو في نظر جميع الروائيين الكبار في عصرنا تقريبًا، إلى جانب سرفانتس، مؤسِّس فن قائم بذاته، هو فنُّ الرواية.

ورواية القرن الثامن عشر، والقرن التاسع عشر، مجد فرنسا هذا؟ *الأحمر والأسود* في المركز الثاني والعشرين، *مدام بوفاري* في المركز الخامس والعشرين، *جرمينال* في المركز الثاني والثلاثين، *الكوميديا الإنسانية* في المركز الرابع والثلاثين فقط (هل يمكن ذلك؟ *الكوميديا الإنسانية* التي لا يمكن تصور الأدب الأوروبي من دونها!)، *العلاقات الخطرة* في المركز الخمسين، و*بوفار وبيكوشيه* المسكينيْن، كما لو كانا سرطانيْن بحرييْن لاهثيْن، يركضان إلى المركز الأخير. توجد مبدعات روائية كبرى لا نعثر عليها أبدًا بين الكتب المائة المنتخبة: دير بارم، *التربية العاطفية*، *جاك القدري* (حقًّا، لا يمكن تقدير جدّة هذه الرواية الفريدة حق قدرها إلا ضمن *الإطار الكبير* لـ *الأدب العالمي*).

والقرن العشرون؟ *البحث عن الزمن الضائع*، في المركز السابع. *الغريب* لكامو، في المركز الثاني والعشرين، ثم؟ القليل. القليل مما يُسمّى الأدب الحديث، لا شيء أبدًا من الشعر الحديث، كما لو أن التأثير الهائل لفرنسا على الفن الحديث لم يحدث على الإطلاق! كما لو أن أبولينير (الغائب عن قائمة الجوائز هذه!) لم يلهم حقبة كاملة من الشعر الأوروبي!

وهناك ما هو أكثر إدهاشًا أيضًا: غياب بيكيت ويونيسكو. كم عدد المسرحيين من القرن الماضي الذين امتلكوا قوتهما وإشعاعهما؟ واحد؟ اثنان؟ لا أكثر. ذكرى: ارتبط تحرر الحياة الثقافية في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية بالمسارح الصغيرة التي ولدت في بداية سنوات الستينيات. هناك إنما رأيت للمرة الأولى مسرحية ليونيسكو، وكان ذلك أمرًا لا ينسى، انفجار خيال، تفجر عقل وقح. كنت أقول غالبًا: بدأ ربيع براغ قبل ثمانية أعوام من ١٩٦٨، مع مسرحية يونيسكو التي أخرجت في المسرح الصغير على الدرابزين.

من الممكن الاعتراض عليّ بأن القائمة التي ذكرتها تشهد على ما هو أكثر من نزعة ريفية، على التوجّه الفكري الراهن الذي يريد أن يتضاءل تأثير المعايير الجمالية بالتدريج؛ فالذين صوتوا للبؤساء لم يكونوا يفكرون بأهمية هذا الكتاب في تاريخ الرواية بل بصداه الاجتماعي الكبير في فرنسا. هذا واضح، لكن ذلك لا يفعل إلا أن يبيّن أن اللامبالاة نحو القيمة الجمالية يدفع حتمًا كل ثقافة إلى الريفية. ليست فرنسا هي البلد الذي يعيش فيه الفرنسيون فحسب، بل هي أيضًا البلد الذي ينظر إليه الآخرون ويستلهمونه. وحسب القيم (الجمالية، الفلسفية) إنما يقدر الأجنبي الكتب التي ولدت خارج بلده. مرة أخرى، تتأكد القاعدة: تُرى هذه القيم على نحو سيئ من وجهة نظر *الإطار الصغير*، حتى وإن كان الإطار الصغير المتكبر لأمة كبرى.

إنسان الشرق

في سنوات السبعينيات، تركت بلدي إلى فرنسا حيث اكتشفت مدهوشًا أنني كنت "منفيًا من أوروبا الشرقية". والحق، إن بلدي كانت تؤلف في نظر الفرنسيين جزءًا من الشرق الأوروبي. وكنت أسرع في أن أشرح في كل مكان الفضيحة الحقيقية لوضعنا: كنا وقد حرمنا من السيادة القومية ملحقين لا ببلد آخر فحسب بل

بـــ *عالم* آخر، عالم الشرق الأوروبي الذي وقد تجذر في الماضي العريق لبيزنطة، يملك إشكاليته التاريخية الخاصة به، ووجْهه المعماري، ودينه الخاص به (الأرثوذكسية)، وأبجديته (السيريليكية، المنحدرة من الكتابة اليونانية)، وكذلك شيوعيته الخاصة به (لا أحد يعرف ولن يعرف ما كان يمكن أن تكون عليه شيوعية أوروبا الوسطى من دون الهيمنة الروسية، لكنها لن تشبه بأي حال الشيوعية التي عشناها).

شيئًا فشيئًا فهمت أنني جئت من *البلد البعيد الذي نعرفه قليلاً*". كان الناس المحيطون بي يولون السياسة أهمية كبرى، لكنهم يعرفون الجغرافيا بصورة رديئة: كانوا يروننا "مشيوعين"، لا "مُلحَقين". وعلى كل حال، ألا ينتمي التشيكيون على الدوام إلى "العالم السلافي" نفسه الذي ينتمي إليه الروس؟ كنت أشرح أنه لو وجدت وحدة *لغوية* للأمم السلافية، فليست هناك أي *ثقافة* سلافيه، ولا أيّ *عالم* سلافي: إنّ تاريخ التشيكيين شأنه شأن تاريخ البولونيين، والسلوفاكيين، والكرواتيين أو السلوفينيين (وبالطبع، المجريين الذين ليسوا سلافيين على الإطلاق)، تاريخ غربي محض: القوطي، النهضة، الباروك، الاتصال الوثيق مع العالم الجرماني، نضال الكاثوليكية ضد الإصلاح. لا علاقة مع روسيا التي كانت بعيدة، كعالم آخر. وحدهم البولونيون كانوا يعيشون معها في جوار مباشر، لكنه كان أشبه بمعركة حتى الموت.

جهد ضائع: ففكرة "عالم سلافي" تبقى فكرة شائعة، عسيرة على الاقتلاع، من التأريخ العالمي. أفتح *التاريخ العامّ* في طبعة البلياد الممتازة: في الفصل المخصص لـــ *العالم السلافي*، فُصِلَ جان هوس Jan Hus، اللاهوتي التشيكي الكبير، بصورة نهائية عن الإنجليزي ويكليف Wycilf (الذي كان تلميذه)، وكذلك عن الألماني لوثر Luther (الذي رأى فيه سابقه ومعلمه)، وأُرغِمَ على أن يعاني، بعد موته على المحرقة في كونستانس، خلودًا مشؤومًا بصحبة إيفان الرهيب الذي لا يرغب في أن يتبادل معه أقل حديث.

لاشيء يعدل حجّة التجربة الشخصية: نحو نهاية سنوات السبعينيات، تلقيت مخطوط مقدمة كتبت لواحدة من رواياتي من قبل عالم سلافي كبير كان يضعني في مقارنة مستمرة (مجاملة، بالطبع، في حقبة لم يكن أحد يريد أن يؤذيني) مع دستويفسكي، وجوجول، وبونين، وباسترناك، وماندلستام، ومع المنشقين الروس. فمنعتُ مذعورًا نشرها. لا لأنني أشعر بالكراهية نحو هؤلاء الروس الكبار، بل على العكس، إنني أعجب بهم جميعًا، لكنني بصحبتهم أصير إنسانًا آخر. أتذكر على الدوام القلق الغريب الذي سبّبَهُ لي هذا النصّ: هذا النقل إلى إطارٍ لم يكن لي، أعيشه كما لو كان اعتقالاً خارج الوطن.

أوروبا الوسطى

بين *الإطار الكبير* العالمي و *الإطار الصغير* القومي من الممكن تخيل درجة، ولنقل إطارًا وسطًا. هذه الدرجة بين السويد والعالم، هي اسكندنافيا. وبالنسبة إلى كولومبيا، أمريكا اللاتينية. ولكن ما هي بالنسبة إلى هنجاريا، وبالنسبة إلى بولونيا؟ حاولت في مهجري، أن أصوغ الجواب عن هذا السؤال، وعنوان أحد نصوصي آنئذ يلخّصه: *غرب مخطوف أو مأساة أوروبا الوسطى*.

أوروبا الوسطى، ولكن ما هي؟ مجموع الأمم الصغرى الواقعة بين قوّتيْن، روسيا وألمانيا. الحافة الشرقية للغرب. ليكن، ولكن أية أمم هي المقصودة؟ هل تؤلف بلدان البلطيق الثلاثة جزءًا منها؟ ورومانيا، المجذوبة نحو الشرق من قبل الكنيسة الأرثوذكسية، ونحو الغرب من قبل لغتها الرومانية؟ والنمسا التي مثلت خلال زمن طويل المركز السياسي لهذا المجموع؟ يُدرسُ الكُتّابُ النمساويون حصرًا ضمن الإطار الألماني، ولن يكونوا سعداء (وأنا أيضًا مكانهم) لو رأوا أنفسهم وقد أعيدوا إلى هذا الغمار المتعدد اللغات الذي هو أوروبا الوسطى. هل أبدت هذه الأمم جميعًا من ثمَّ إرادة واضحة ودائمة في إنشاء مجموع مشترك؟ على

الإطلاق. كان القسم الأعظم منها خلال عدة قرون، ينتمي إلى دولة كبرى، إمبراطورية هابسبورج، التي لم يكونوا، في النهاية، يرغبون إلا الفرارَ منها.

هذه الملاحظات كلها تجعل من مدلول مفهوم أوروبا الوسطى نسبيًّا، وتبين طابعه الغامض والتقريبي، لكنها توضحه في الوقت نفسه. هل من الصحيح أن حدود أوروبا الوسطى مستحيلة على الترسيم بصورة دائمة وبدقة؟ بالطبع! فلم تكن هذه الأمم أبدًا سيدة مصيرها ولا حدودها. ونادرًا ما كانت حافزة للتاريخ بل، على الدوام تقريبًا، موضوعات له. كانت وحدتها غير *قصدية*. كان بعضها قريبًا من البعض الآخر لا بإرادة، ولا بتعاطف، ولا بتقارب لغويّ، بل بسبب التجارب المتشابهة، بسبب أوضاع تاريخية مشتركة كانت تجمعها، في حقب مختلفة، في أوضاع مختلفة وفي حدود متحركة، لم تكن نهائية أبدًا.

لا يمكن تقليص أوروبا الوسطى إلى "وسط أوروبا Mittel-europa" (لاأستخدم أبدًا هذه الكلمة)، كما يحب أن يسميها حتى في لغاتهم غير الجرمانية من لا يعرفونها إلا اعتبارًا من النافذة الفيينية، إنها *متعددة المراكز* وتظهر بصورة أخرى إذا ما نظر إليها اعتبارًا من وارسو، أو من بودابست، أو من زغرب، ولكن أيًا كان المنظور الذي نراها من خلاله، ثمة تاريخ مشترك يتجلى؛ فمن النافذة التشيكية، أرى فيها، في وسط القرن الرابع عشر، أول جامعة أوروبية وسطية في براج، أرى فيها، في القرن الخامس عشر، الثورة الهوسيّة تعلن الإصلاح؛ أرى فيها، في القرن السادس عشر، الإمبراطورية الهابسبورجية تتكوّن بالتدريج من بوهيميا، ومن هنجاريا، ومن النمسا؛ أرى فيها الحروب التي دافعت خلال قرنيْن عن الغرب ضد الغزو التركي؛ أرى فيها الإصلاح المضاد مع تفتّح الفنّ الباروكي الذي طبع وحدة معمارية على هذه الأراضي الشاسعة كلها، حتى بلاد البلطيق.

فجَّر القرن التاسع عشر وطنية كل هذه الشعوب التي كانت ترفض أن تستسلم للاستيعاب، أي للجرمنة. ولم يكن حتى النمساويون يستطيعون، على الرغم من وضعهم المهيمن في الإمبراطورية، أن يفلتوا من الاختيار بين هويتهم

النمساوية والانتماء إلى الكيان الألماني الكبير الذي كانوا سيذوبون فيه. وكيف يمكن أن ننسى الصهيونية، التي ولدت هي أيضًا في أوروبا الوسطى من الرفض نفسه للذوبان، ومن إرادة اليهود نفسها أن يعيشوا بوصفهم أمة، مع لغتهم الخاصة بهم! إن إحدى مشكلات أوروبا الأساسية، مشكلة الأمم الصغيرة، لم تتجلَّ في أيٍّ مكان آخر بطريقة على هذا القدر من الكشف، وعلى هذا القدر من التركيز وعلى هذا النحو من النموذجية.

وقد ظهرت في القرن العشرين، وبعد حرب ١٩١٤، دول مستقلة عدّة على أنقاض الإمبراطورية الهابسبورجية، ووجدت كلها، في ما عدا النمسا، بعد ثلاثين عامًا، تحت هيمنة روسيا: هاهو وضع لم يسبق له مثيلٌ كليًا في تاريخ أوروبا الوسطى كله! نتجت عنه فترة طويلة من ضروب التمرد المعادي للسوفييت، في بولونيا، وفي هنجاريا الدامية، ثم في تشيكوسلوفاكيا ثم أيضًا لزمن طويل وبقوة في بولونيا؛ لا أرى شيئًا أكثر إثارة للدهشة في أوروبا النصف الثاني من القرن العشرين من هذه السلسلة الذهبية من الثورات التي قوّضت على مدى أربعين عامًا إمبراطورية الشرق، وجعلتها عسيرة على الحكم، ودقت أجراس نهاية سيادتها.

الدروب المتعارضة للتمرد الحداثي

لا أعتقد أنّ تاريخ أوروبا الوسطى سيُدَرّسُ في الجامعات بوصفه فرعًا علميًا خاصًا؛ في مهجع الآخرة، سيَتنفّسُ جان هوس على الدوام الرائحة السلافية نفسها التي يتنفسها إيفان الرهيب. وأنا نفسي، هل كنت من ثمَّ، سأستخدم هذا المفهوم وبمثل هذا الإلحاح، لو لم أهتز بالفجيعة السياسية للبلد الذي ولدتُ فيه؟ قطعًا، لا، توجدُ كلمات غافية في الضباب تهرع في اللحظة المناسبة لمساعدتنا. لقد نزع مفهوم أوروبا بتعريفه البسيط، القناع عن كذبة يالطا، هذه المساومة بين

المنتصرين في الحرب الذين نقلوا الحدود العريقة بين الشرق والغرب الأوروبي عدة مئات من الكيلومترات نحو الغرب.

جاء مفهوم أوروبا الوسطى لمساعدتي مرة أخرى، ولأسباب لم تكن لها علاقة أبدًا مع السياسة، حدث ذلك حين بدأت في الاندهاش من أن كلمات "رواية"، و"فن حديث"، و"رواية حديثة" كانت تعني شيئًا آخر بالنسبة إليّ غير ما تعنيه بالنسبة إلى أصدقائي الفرنسيين. لم يكن ذلك خلافًا، كان، بكل تواضع، إقرارًا باختلافٍ بين التقليديْن اللذيْن كوّنانا. ففي بانوراما تاريخية قصيرة، ظهرت ثقافتانا كنقيضين شبه متناظرين. في فرنسا: الكلاسيكية، العقلانية، الروح الداعرة، ثم في القرن التاسع عشر، حقبة الرواية الكبرى. وفي أوروبا الوسطى: سيادة فنٍّ باروكيّ ذهوليّ بوجه خاص ثم، في القرن التاسع عشر، الشاعرية المهذّبة بيديرماير[1]، الشعر الرومانتيكي العظيم وقليل من الروايات الكبرى. كانت قوة أوروبا الوسطى المنقطعة النظير تقوم في موسيقاها التي ضمّت وحدها منذ هايدن وحتى شوينبرج، ومنذ ليست حتى بارتوك، خلال قرنيْن، الاتجاهات الجوهرية جمعاء للموسيقى الأوروبية؛ كانت أوروبا الوسطى تنحني تحت مجد موسيقاها.

ما الذي كان عليه "الفن الحديث"، هذه العاصفة الساحرة في الثلث الأول من القرن العشرين؟ ثورة جذرية ضد جمالية الماضي، هذا واضح بالطبع، سوى أن المواضي لم تكن متشابهة. وباعتباره معاديًا للعقلانية، ومعاديًا للكلاسيكية، ومعاديًا للواقعية، ومعاديًا للطبيعانية، كان الفن الحديث في فرنسا يُطيلُ التمرد الغنائيّ الكبير لبودلير ورامبو. وقد وجد تعبيره الممتاز في الرسم وقبل كل شيء في الشعر، الذي كان فنه المُصطفى. أما الرواية، بالمقابل، فقد أخليت من ثيماتها (من قبل السرياليين بصورة خاصة)، واعتبرت متجاوزة، ومحبوسة نهائيًا في شكلها الاصطلاحي. أما في أوروبا الوسطى؛ فقد كان الوضع مختلفًا، كانت معارضة التقليد الذهولي، الرومانتيكي، العاطفي، الموسيقي، تقود حداثة عدد من العبقريات

(١) انظر الكتاب الأول، فن الرواية، الفصل السادس، مادة أوروبا الوسطى، هامش ـ ٣ ـ (المترجم)

الأكثر إبداعًا، نحو الفن الذي هو الدائرة المفضلة للتحليل، وللبداهة، وللسخرية: الرواية.

كوكبتي الكبيرة

في رواية *الإنسان الذي لا خصال له* (١٩٣٠ ـ ١٩٤١) لروبير موزيل، كانت كلاريسا وفالتر، "هائجين كقاطرتين مندفعتين جنبًا إلى جنب"، يعزفان معًا على البيانو. "لم يكونا وقد جلسا على كرسييْهما الصغيرين ساخطين، أو عشيقين أو حزينين بسبب شيء، أو أنَّ كل واحد منهما لو كانا كذلك بسبب شيء مختلف"... ووحدها "سلطة الموسيقى كانت تجمعهما [...] كان ثمة اتحاد يشبه الاتحاد الذي يحدث عند الأحداث المرعبة الكبرى، حين يقوم مئات البشر، الذين كانوا قبل لحظة يختلفون في كل شيء، بتنفيذ الحركات نفسها، ويطلقون الصرخات المجانية نفسها، ويشخصون بأعينهم ويفغرون أفواههم..." كانا يعتبران هذه الغليانات الصاخبة، هذه الحركات الانفعالية للكائن الداخلي، أي هذا الاضطراب الضبابي للأقبية الجسدية للنفس، لغة الأبدي التي يستطيع البشر بواسطتها أن يكونوا متحدين".

لا تستهدف هذه النظرة الساخرة الموسيقى فحسب، بل تمضي نحو الأعمق، نحو *الجوهر الغنائي* للموسيقى، نحو هذا الاغتباط الذي يغذي الأعياد مثلما يغذي المذابح ويحوّل الأفراد إلى قطيع منتش، بهذا السخط المعادي للغنائية، يذكرني موزيل بفرانز كافكا الذي يكره في رواياته كل شوشرة انفعالية (وهو ما يميزه جذريًا عن التعبيريين الألمان) ويكتب رواية *أمريكا*، كما يقول هو نفسه، بالتعارض مع "الأسلوب الفيّاض بالمشاعر"، وبذلك يذكرني كافكا بهرمان بروخ، الذي يعاني من الحساسية إزاء "روح الأوبرا"، وخاصة إزاء أوبرا فاجنر (فاجنر، معبود بودلير وبروست) إلى درجة أنه يعتبرها نموذج الرداءة نفسه ("رداءة رائعة" كما كان يقول)، وبذلك يذكرني بروخ بفيتولد جومبروفيتش الذي يعارض في نصه

الشهير *ضد الشعراء* الرومانتيكية الراسخة للأدب البولوني مثلما يعارض الشعر بوصفه إلهة لا تُمَسّ للحداثة الغربية.

كافكا، موزيل، بروخ، جومبروفيتش... هل يشكلون جماعة، مدرسة، حركة؟ لا، كانوا فرادى. لقد أطلقتُ عليهم مرات عدّة "كوكبة كبار روائيي أوروبا الوسطى" والحق أنّ كلاً منهم، كالنجوم في كوكبة، كان محاطًا بالفراغ، كل واحدٍ منهم كان بعيدًا عن الآخرين. كانوا يبدون لي جديرين بالاهتمام لاسيما وأنّ مبدعهم يعبر عن توجه جمالي مشابه: كانوا جميعًا *شعراء* الرواية، أي: مولعين بالشكل وبجدته، مهمومين بكثافة كل كلمة، وكل جملة، مفتونين بالخيال الذي يحاول تجاوز حدود "الواقعية"، لكنهم كانوا في الوقت نفسه منيعين أمام كل افتتان *غنائي*: معارضين كلّ تحويل للرواية إلى اعتراف شخصي، مرضى بالحساسية لكل تزيين للنثر، مركزين كليًا على العالم الحقيقي. لقد صمموا جميعهم الرواية بوصفها *شعرًا معاديًا للغنائية* عظيمًا.

الرداءة "الكيتش" والشعبيّة

ولدت كلمة "كيتش" في مونيخ في منتصف القرن التاسع عشر، وتشير إلى الحثالة المشربّة بالسكر للعصر الرومانتيكي العظيم، ولكن ربما كان هرمان بروخ الذي كان يرى العلاقة بين الرومانتيكية والكيتش ضمن نسب متعاكسة كميًا، أقربَ إلى الحقيقة؛ ففي نظره، كان الأسلوب السائد في القرن التاسع عشر (في ألمانيا وفي أوروبا الوسطى) هو الكيتش الذي كان ينفصل عنه، كظواهر استثنائية، عددٌ من المبدعات الرومانتيكية الكبرى. والذين عرفوا الطغيان العريق للكيتش (طغيان أصحاب صوت التينور في الأوبرا) يشعرون بسخط خاص جدًا إزاء الحجاب الوردي الملقى على الواقع، إزاء العرض الوقح للقلب المنفعل بلا توقف، إزاء "الخبز الذي سُكبَ عليه العطر" (موزيل)؛ منذ زمن بعيد، صار الكيتش مفهومًا شديد الدقة في أوروبا الوسطى؛ حيث يمثل *الشرّ الجماليّ الأسمى*.

لا أشكك في استسلام الحداثيين الفرنسيين لفتنة العاطفية والفخفخة ولكن، نظرًا لافتقارهم إلى تجربة طويلة في الكيتش، فإن النفور شديد الحساسية منه لم يملك لديهم فرصة الولادة والنمو. ولم تستخدم هذه الكلمة في فرنسا للمرة الأولى إلا في عام ١٩٦٠، أي بعد مائة عام من ظهورها في ألمانيا؛ ففي عام ١٩٦٦، شعر المترجمُ الفرنسي لمقالات بروخ ثم، في عام ١٩٧٤، مترجمُ حنه آرنت بنفسيهما مرغمين على ترجمة كلمة "كيتش" بـــ"فن الطفيليات"، جاعلين بذلك تفكير مؤلفيهما غير مفهوم.

أعيد قراءة *لوسيان لوين* لاستندال، المحادثات في القاعة، أتوقف عند الكلمات الجوهرية التي تمسك بمختلف مواقف المشاركين: غرور، شعبيّ، عقل ("حامض الزاج هذا الذي يقرض كل شيء")، مضحك، تهذيب ("تهذيب بلا نهاية وشعور لا طائل منه")، لياقة. وأتساءل: ما الكلمة التي تعبر عن أقصى حدٍّ من *الرفض الجمالي* كما يعبر عنه مفهوم الكيتش في نظري؟ أخيرًا، أعثر على الكلمة، إنها كلمة "شعبيّ"، "شعبية". "كان السيد دوبوارييه كائنًا في منتهى الشعبية، وكان يبدو فخورًا بطرقه الوضيعة والمبتذلة؛ هكذا يتمرغ الخنزير في الوحل بنوع من اللذة الوقحة في نظر المشاهد...".

كان احتقار الشعبي يسكن قاعات الماضي مثلما يسكن قاعات اليوم. لنُذكِّرَ بجذر الكلمة: شعبي vulgaire من شعب vulgus ، الشعبيْ هو ما يروق للشعب، إن ديمقراطيًا، إنسانًا من اليسار، مناضلاً من أجل حقوق الإنسان مرغم على حبِّ الشعب، لكنه حرٌّ في احتقاره بصورة متعجرفة في كل ما يجده شعبيًا.

بعد اللعنة السياسية التي صُبَّت عليه من قبل سارتر، وبعد جائزة نوبل التي سببت له الغيرة والكراهية، كان ألبير كامو يشعر بانزعاج شديد بين المثقفين الباريسيين. وقد حُكيَ لي أنَّ ما كان يضرّ به فوق ذلك، كانت سمات الشعبية التي كانت مرتبطة بشخصه: الأصول الفقيرة، الأمّ الأمية، وضعه كأوروبي من الجزائر متعاطف مع أوروبيي الجزائر الآخرين، أناس ذوو "تصرّفات مبتذلة" (شديدة

"الوضاعة")، طابع الهواية الفلسفية لمقالاته، وسوى ذلك. أتوقف وأنا أقرأ المقالات الذي تم فيها هذا القتل بلا محاكمة، عند هذه الكلمات: كامو "فلاح في لباس الأحد [...] رجل من الشعب حاملاً قفازيه بيديه، والقبعة لا تزال على رأسه، يدخل للمرة الأولى إلى القاعة. يشيح المدعوون الآخرون بوجوههم عنه، فهم يعرفون مَنْ يواجهون." المجاز فصيح: لا يكفي أنّهُ لا يعرف ما يجب أن يفكر فيه فحسب (فقد كان يتكلم بصورة رديئة عن التقدم ويتعاطف مع فرنسيي الجزائر) بل كان، وهو أشد خطرًا، يتصرف بصورة رديئة في القاعات (بالمعنى الحقيقي أوالمجازي)، كان شعبيًّا.

لا يوجد في فرنسا استهجان جمالي أشد قسوةً. استهجان مبرر أحيانًا لكنه يطال الأفضل أيضًا: رابليه. وفلوبير. يكتب باربي دورفيللي Barbey d'Aurvilly "إن طابع *التربية العاطفية* الرئيسي قبل كل شيء هو الشعبية. ففي نظرنا، يوجد في العالم قدر كاف من النفوس الشعبية، قدر كاف من العقول الشعبية، والأشياء الشعبية، من دون أن نزيد أيضًا العددَ الغامر من هذه الشعبيات المنفرة".

أتذكر الأسابيع الأولى من هجرتي. كان الناس جميعًا وقد أُدينت الستالينية بالإجماع على استعداد لفهم المأساة التي كان الاحتلال الروسي يمثله بالنسبة إلى بلدي، وكانوا يرونني محاطًا بهالة حزنٍ محترم. أتذكرني جالسًا في حانة في مواجهة مثقف باريسي كان قد دعمني وساعدني كثيرًا. كان ذلك لقاؤنا الأول في باريس ورأيت في الجوّ من فوقنا تحومُ كلمات كبيرة: الاضطهاد، الجولاج، الحرية، الطرد من بلد المولد، شجاعة، مقاومة، شمولية، إرهاب بوليسي. وبما أنني أردتُ طرد الكيتش من هذه الأشباح الرسمية، فقد بدأت بأن شرحت أنَّ واقعة كوننا ملاحقين، ووجودَ ميكروفونات الشرطة في شققنا، علمنا الفنَّ اللذيذ في المخاتلة. فقد تبادلت مع واحدٍ من رفاقي شقتينا، وكذلك اسمينا؛ كان، وهو زير نساء كبير لا يبالي كليًا بالميكروفونات، قد حقق كلّ مفاخره في شقتي. وبما أن اللحظة الأصعب في كل قصة حب هي لحظة الانفصال، فقد جاءت هجرتي في وقتها بالنسبة إليه.

ذات يوم، وجدت الآنسات والسيدات الشقة مغلقة، دون اسمي، في حين أنني كنت أنا في طريقي إلى أن أرسل من باريس وبتوقيعي بطاقات وداع صغيرة إلى سبعة نساء لم يسبق لي أن رأيتهن في حياتي أبدًا.

أردت أن أسلي الإنسان الذي كان عزيزًا عليّ، لكنّ وجهه اكفهرّ إلى أن قال لي، وكان وقعُ ذلك كساطور المقصلة: "لا أجد ذلك مثيرًا للضحك".

بقينا صديقين دون أن يحبَّ أحدنا الآخر. وتفيدني ذكرى أول لقاءٍ لنا كمفتاح لفهم خلافنا الطويل غير المعترف به، فما كان يفصلنا كان صدمة موقفيْن جماليين: كان الإنسان الذي يكره الكيتش يصطدم بالإنسان الذي يكره الشعبية.

الحداثة المعادية للحديث

كتب آرثر رامبو: "يجب أن يكون المرء حديثًا حتمًا". بعد حوالي ستين عامًا من ذلك، لم يكن جومبروفيتش واثقًا من هذا الوجوب حقًا. ففي ***فيرديروك*** (المنشورة في بولونيا عام ١٩٣٨)، تهيمن على أسرة لوجون الفتاة، "تلميذة حديثة في مدرسة ثانوية". إنها تشغف بالتليفون؛ وتستخف بالمؤلفين الكلاسيكيين، وفي حضور السيِّد الذي جاء في زيارة، "تقتصر على النظر إليه، وتمدّ له يدها اليسرى وهي تدخل بين الأسنان مفك براغي كانت تحمله بيدها اليمنى، بصفاقة كاملة".

أمها أيضًا حديثة؛ فهي عضوة "لجنة حماية المولودين الجدد"، وهي تناضل ضد الحكم بالإعدام، ومن أجل حرية الأخلاق، "وتتجه علانية، وبصورة رقيعة، نحو المرحاض" لكي تخرج منه "أشدّ فخرًا مما كانت عليه عند دخولها إليه"، وبمقدار ما كانت تشيخ، بمقدار ما تصير الحداثة بالنسبة إليها شيئًا لا غنى عنه بوصفها "بديل الشباب" الوحيد.

والأب؟ هو الآخر حديث؛ فهو لا يفكر بشيء لكنه يفعل كل شيء ليروق لابنته ولزوجته.

لقد أدرك جومبروفيتش في *فيرديروك* المنعطف الأساسي الذي تمَّ خلال القرن العشرين: كانت الإنسانية حتى ذلك الحين، تنقسم إلى قسمين، الذين كانوا يدافعون عن الوضع القائم والذين كانوا يريدون تغييره، لكنَّ تسارع التاريخ كانت له نتائجه؛ ففي حين كان الإنسان قديمًا يعيش في ديكور مجتمع كان يتغيَّرُ ببطء شديد، جاءت اللحظة التي بدأ فيها يشعر فجأة بالتاريخ يتحرك تحت قدميه، كسجادة متحركة: كان *الوضع القائم* يتحرك! صار فورًا أن يكون الإنسان على اتفاق مع *الوضع القائم*، هو نفسه أن يكون الإنسان على اتفاق مع التاريخ الذي يتحرك! أخيرًا، أمكن للإنسان أن يكون في آن واحد تقدميًا وامتثاليًا، متقيدًا بالأصول ومتمردًا!

لما هوجم بوصفه رجعيًا من قبل سارتر وأصدقائه، كان لكامو الرد الحاسم الشهير حول الذين "وضعوا كرسيّهم في اتجاه التاريخ". لقد رأى كامو الأمر بدقة، سوى أنه لم يكن يعرف أن هذا الكرسي الثمين كان على دواليب، وأن الجميع منذ بعض الوقت، كانوا يدفعونه نحو الأمام، تلاميذ الثانوية الحديثون، وأمهاتهم، وآباؤهم، شأن كل المناضلين ضد الحكم بالإعدام وكل أعضاء لجنة حماية المولودين الجدد، وبالطبع، كلّ السياسيين الذين وهم يدفعون بالكرسي، يديرون وجوههم الضاحكة نحو الجمهور الذي يركض وراءهم ويضحك هو الآخر أيضًا، عالمًا تمامًا أن الوحيد الذي *يستمتع* بأنه حديث هو الحديث بصورة أصيلة.

آنئذ فهم جزءٌ من وَرَثة رامبو هذا الشيء الذي لا يصدق: الحداثة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم اليوم، هي الحداثة المعادية للحديث.

الجزء الثالث

الخوض في روح الأشياء

الخوض في روح الأشياء

يقول سان بوف في نقده لرواية *مدام بوفاري*: "المأخذ الذي آخذه على كتابه، هو أن الخير شديد الغياب". ويتساءل، لماذا لا يوجد في هذه الرواية "شخصية واحدة ذات طبيعة *تواسي*، *وتريح* القارئ بمشهد جيد؟". ثم يبيّن للمؤلف الشاب الطريقَ الواجب اتباعه: "عرفتُ في أعماق ولاية في وسط فرنسا امرأةً لا تزال شابة، شديدة الذكاء، مضطرمة *القلب*، ضجرة؛ فهي متزوجة دون أن تكون أمًا، وبما أنه لم يكن لديها ولد تربيه، وتحبه، فما الذي تفعله لتشغل الفائض من عقلها ونفسها؟ [...] لقد عملت على أن تكون محسنة *نشيطة* [...]. كانت تعلم القراءة وتدرّس *الثقافة الأخلاقية* لأبناء القرويين، المشتتين غالبًا على مسافات كبيرة [...] مثلُ هذه النفوس توجد في حياة الولايات والريف؛ فلماذا لا تُقدَّمُ أيضًا؟ ذلك *يقوِّم*، ذلك *يواسي*، ورؤية الإنسانية لن تكون بذلك إلا أكثر كمالاً" (لقد أشرت للكلمات الجوهرية).

من المغري بالنسبة إليّ أن أسخرَ من هذا الدرس في الأخلاق الذي يذكرني بصورة لا تُقاوَم بالمواعظ التربوية لـ"الواقعية الاشتراكية" قديمًا. ولكن، وباستثناء الذكريات، هل من غير اللائق إلى هذا الحدّ، في نهاية الأمر، إن كان أشهر النقاد الفرنسيين في عصره يَعظُ مؤلفًا شابًا في أن "يقوّم"، وأن "يواسي" بـ"مشهد جيد" قراءه الذين يستحقون، مثلنا جميعًا، قليلاً من العطف ومن التشجيع؟ هذا فضلاً عن أنّ جورج صاند، بعد ما يقارب العشرين عامًا، تقول في رسالة إلى فلوبير الشيء

نفسه تقريبًا: لماذا يخفي "الشعور" الذي يشعر به نحو شخصياته؟ لماذا لا يُبَيِّنُ في روايته "مذهبه الشخصي"؟ لماذا يقدم لقرائه "الحزن"، في حين أن صاند تفضِّل، "مواساتهم"؟ إنها توبخه بصورة وديّة: "الفنُّ ليس نقدًا وهجاء فحسب".

يجيب فلوبير أنه لم يشأ على الإطلاق أن يقوم بالنقد ولا بالهجاء. إنه لا يكتب رواياته لكي ينقل أحكامه إلى القراء. شيءٌ آخر تمامًا يحرص عليه تمام الحرص: "لقد اجتهدت دائمًا في الذهاب إلى روح الأشياء..." وجوابه يبين ذلك بوضوح؛ فالموضوع الحقيقي لهذا الخلاف، ليس هو طبع فلوبير (أهو طيبٌ أم شرير، فاترٌ أم حنون؟) بل السؤال عمّا هي الرواية.

خلال قرون، كانت الموسيقى والرسم في خدمة الكنيسة، وهو ما لم يحرمهما من جمالهما على الإطلاق. لكنّ وضعَ الرواية في خدمة سلطة ما، أيًا كان نبلها، سيكون مستحيلاً بالنسبة إلى روائيٍّ حقيقي. أي هراء في تمجيد دولة بل جيش بواسطة الرواية! ومع ذلك، فقد كتب فلاديمير هولان Vladimir Holan، وقد سحره مَنْ حرَّروا بلده في عام ١٩٤٥، *جنود الجيش الأحمر*، قصائدَ جميلة لا تنسى. أستطيع أن أتخيّل لوحة رائعة لفرانز هالز Frans Hals تُظهِر "محسنة نشيطة" من الريف محاطة بأطفال تعلمهم "الثقافة الأخلاقية"، لكن ما كان لغير روائيٍّ مثيرٍ جدًا للسخرية القدرةَ على أن يجعل من هذه السيدة الطيبة بطلة لكي "يقوِّم"، بمثلها، معنويات قرائه؛ إذ يجب ألا ننسى ذلك أبدًا: ليست الفنون متشابهة كلها، كلُّ واحدٍ منها يدخل إلى العالم من باب مختلف. ومن بين هذه الأبواب، واحدٌ منها محجوزٌ حصرًا للرواية.

قلت: حصرًا؛ لأن الرواية ليست بالنسبة إليّ "نوعًا أدبيًا"، فرعًا من فروع شجرة واحدة. لن نفهم شيئًا في الرواية إذا أنكرنا مُلهمتها الخاصة بها، إذا لم نرَ فيها فنًا *قائمًا بذاته*، فنًّا مستقلاً ذاتيًا؛ فهي تملك تكوّنها الخاص بها (القائم في لحظة لا تنتمي إلا إليها)، وتملك تاريخها الخاص بها الموزون بمراحل خاصة بها (فالعبور الشديد الأهمية من الشعر إلى النثر في تطور الأدب الدرامي لا نظير له

في تطور الرواية، وتاريخا هذين الفنين ليسا متزامنين)، وتملك أخلاقها الخاصة بها (ولقد قال ذلك هرمان بروخ: الأخلاق الوحيدة للرواية هي المعرفة؛ فالرواية التي لا تكتشف أي جزء مجهول حتى ذلك الحين من الوجود هي لا أخلاقية، إذن: "الذهاب إلى روح الأشياء" وإعطاء مثل جيد هما قصدان مختلفان ولا يمكن التوفيق بينهما)، وتملك علاقتها الخصوصية مع "أنا" المؤلف (لكي يتمكنَ من الاستماع إلى الصوت السريّ، الذي لا يكاد يُسمع، لـ"روح الأشياء"، يجب على الروائي، على العكس من الشاعر ومن الموسيقي، أن يعرف إسكات صرخات روحه هو)، وتملك مدّة إبداعها (تحتلُ كتابة رواية حقبة كاملة في حياة المؤلف الذي لا يعود في نهاية العمل هو نفسه الذي كانه في البداية)، وتنفتح على العالم فيما وراء لغتها القومية (منذ أن أضافت أوروبا في الشعر القافيةَ إلى الإيقاع، لم يعد من الممكن نقل جمال بيت من الشعر إلى لغة أخرى. وبالمقابل، فإن ترجمة أمينة لمبدع نثري صعبة لكنها ممكنة، لا توجد في عالم الروايات حدود دول، وقد قُرِئ كبار الروائيين الذين كانوا يعلنون انتماءهم إلى رابليه، جميعًا على وجه التقريب، من خلال الترجمات).

الخطأ المتعذر استئصاله

بعد الحرب العالمية الثانية على الفور جعلت حلقة من المثقفين الباريسيين اللامعين شهيرة كلمة "وجودية"، معمدين بذلك وجهة جديدة لا في الفلسفة فحسب، بل كذلك في المسرح وفي الرواية. وبوصفه منظرًا لمسرحياته الخاصة به، يعارض سارتر بقدرته الكبيرة على الصياغة، "مسرحَ الطبائع" بـ"مسرح المواقف". فغايتنا، كما يشرح في عام ١٩٤٦، "هي أن نستقصي كلَّ المواقف الأكثر عمومية في التجربة الإنسانية"، المواقف التي تضيء الجوانب الرئيسية للشرط الإنساني.

من الذي لم يتساءل ذات يوم: لو أني ولدت في مكان آخر، في بلد آخر، في زمن آخر، ما الذي كان يمكن أن تكون عليه حياتي؟ ينطوي هذا السؤال في ذاته

على أكثر الأوهام البشرية انتشارًا، الوهم الذي يجعلنا نعتبر وضع حياتنا مجرد ديكور، ظرفًا محتملاً قابلاً للتبادل يمر من خلاله "أنا"، المستقل والمستمر. آه! ما أجمل أن يتخيل المرء حيواته الأخرى، عشرٌ من هذه الحيوات الأخرى الممكنة! لكن كفى أحلامًا؛ فنحن مُسَمّرون جميعًا بصورة يائسة في تاريخ ومكان ولادتنا. لا يمكن تصور "أنا"نا خارج الموقف المحسوس والفريد لحياتنا، ولا يمكن فهمها إلا في هذا الموقف وبواسطته. لو لم يأت مجهولان للبحث عنه ذات صباح ليعلنا له أنه موقوف، لكان جوزيف ك. شخصًا مختلفًا تمام الاختلاف عن الشخص الذي نعرفه.

إن شخصية سارتر المشعّة، ووضعه المزدوج كفيلسوف وككاتب، يؤكدان الفكرة التي كان التوجه الوجودي للمسرح وللرواية بموجبها مدينًا إلى تأثير فلسفة ما؛ ذلك هو على الدوام الخطأ نفسه المتعذر الاستئصال، خطأ الأخطاء، التفكير بأن العلاقة بين الفلسفة والأدب تقوم في اتجاه واحد، وأنه مادام "حِرَفيّو القص"، بحاجة إلى الأفكار، فإنهم لا يستطيعون إلا استعارتها من "حِرَفيّي الأفكار"، لكنَّ الانعطاف الذي حوّلَ فن الرواية بصورة رصينة عن افتتانه *السيكولوجي* (فحص الطبائع) ووَجّهَه نحو التحليل *الوجودي* (تحليل المواقف التي تضيء الجوانب الرئيسية للشرط الإنساني) قد حدث قبل عشرين أو ثلاثين عامًا من استحواذ موضة الوجودية على أوروبا، ولقدِ استُلهِمَ لا من قبل الفلاسفة، بل مِن قبل منطق تطور فن الرواية نفسه.

مواقف

رواياتُ فرانز كافكا الثلاث هي تنويعاتٌ ثلاثة على الموقف نفسه: يدخلُ الإنسان في صراع لا مع إنسان آخر، بل مع عالمٍ حُوّلَ إلى إدارة هائلةَ. في الرواية الأولى (المكتوبة في عام ١٩١٢)، يُسمى الإنسان كارل روسمان، والعالم

هو أمريكا. في الثانية (١٩١٧)، يُسمّى الإنسان جوزيف ك. والعالم محكمة ضخمة تتّهمه. وفي الثالثة (١٩٢٢)، يُسمّى الإنسان ك. والعالم قرية يسودها قصر.

إذا كان كافكا قد تخلى عن السيكولوجية ليركز على فحص وضع ما، فذلك لا يعني أن شخصياته ليست مقنعة سيكولوجيًا، بل إن الإشكالية السيكولوجية قد انتقلت إلى الصعيد الثاني: أكانَ ك. قد عرف طفولة سعيدة أم حزينة، أكان مُدللَ أمّه أم رُبّيَ في ميتم ما، أن يكونَ وراءه حبٌّ كبير أم لا، فلن يغيّر ذلك شيئًا لا في مصيره ولا في سلوكه. بهذا القلب للإشكالية، بهذه الطريقة الأخرى في استجواب الحياة الإنسانية، بهذه الطريقة الأخرى في تصوّر هويّة فردٍ ما إنما يتميز كافكا لا عن أدب الماضي فحسب، بل أيضًا عن معاصريْه الكبيرين بروست وجويس.

"رواية المعرفة الروحانية gnoséologique بدلاً من الرواية السيكولوجية"، كما كتب بروخ في رسالة يشرح فيها شعريّة *السائرون نيامًا* (المكتوبة بين ١٩٢٩ و١٩٣٢)، كل روايةٍ من هذه الثلاثية، ١٨٨٨ ـ بازينو أو الرومانتيكية، ١٩٠٣ ـ إش أو الفوضى، ١٩١٨ ـ هوجونو أو الواقعية (تؤلف التواريخ جزءًا من العنوان)، تجري بعد خمسة عشر عامًا من الرواية السابقة وفي وسطٍ آخر، ومع شخصيات أخرى. إنّ ما يجعل من هذه الروايات الثلاث (لا تُنشر أبدًا بصورة منفصلة!) مبدعًا واحدًا، هو *الموقف* نفسه، الموقف فوق ـ الفردي للعملية التاريخية التي يسميها بروخ "انحدار القيم" وفي مواجهتها يجد كلّ واحد من الشخصيات حالته الخاصة به: أولاً بازينو، المخلص للقيم التي تستعد، تحت بصره، للمغادرة، وفيما بعد إش، المهووس بحاجة القيم لكن من دون أن يعرف كيف يتعرّفها، وأخيرًا هوجونو، الذي يعتاد تمامًا على عالم هجرته القيم.

أشعر بالحرج قليلاً؛ إذ أصنّف ياروسلاف هازيك بين هؤلاء الروائيين الذين أعتبرهم في "تاريخي الشخصي للرواية" مؤسسي الحداثة الروائية؛ لأن مسألة أن تكون حديثًا أو لا تكون، مسألة لم يولها هازيك أيّ اهتمام؛ فقد كان كاتبًا ـ متشردًا، كاتبًا ـ مغامرًا، مُحتقِرًا للوسط الأدبي مثلما هو مُحتقَرٌ منه، كان مؤلفَ

رواية وحيدة وجدت على الفور جمهورًا واسعًا في كل أرجاء العالم. ومع ذلك، يبدو لي أنَّ روايته *الجندي الشجاع شافيك* (المكتوبة بين ١٩٢٠ و١٩٢٣) تثير من الإعجاب بقدر ما أنها تعكس الاتجاهات الجمالية نفسها التي تعكسها روايات كافكا (عاش الكاتبان في السنوات نفسها وفي المدينة نفسها) أو بروخ.

"إلى بلجراد!" يصرخ شافيك، وقد استدعي إلى مجلس إعادة النظر، الذى يجعلُ نفسه يُدْفعُ على كرسيٍّ متحرك في شوارع براج رافعًا بطريقة عسكرية عكازتيه المستعارتين، تحت أنظار البراجيين المرحة. كان ذلك يوم أعلنت الإمبراطورية النمساوية ـ الهنجارية الحرب على صربيا، مطلقة بذلك الحرب الكبرى في عام ١٩١٤ (تلك التي ستمثل بالنسبة إلى بروخ انهيار القيم كلها والزمن الأخير لثلاثيته). لكي يستطيع العيش بلا خطر في هذا العالم، يبالغ شافيك في انضمامه إلى الجيش، وإلى الوطن، وإلى الإمبراطور، مبالغة تبلغ حدًّا أنَّ أحدًا لا يستطيع القول بيقين إذا ما كان غبيًّا أم مهرجًا. ولا يقوله لنا هازيك كذلك، لن نعرف أبدًا ما يفكر به شافيك عندما يلقي بحماقاته الامتثالية، وهو يحيّرنا على وجه الدقة؛ لأننا لا نعرف ذلك. إننا نراه دومًا على اللوحات الإعلانية في مقاهي براج، صغيرًا ومستديرًا، لكنه الرسام الشهير للكتاب الذي كان يتخيله على هذا النحو، نظرًا لأنَّ هازيك لم يقل أبدًا كلمة واحدة عن مظهر شافيك الجسدي. إننا لا نعرف من أي أسرة جاء. ولا نراه مع أية امرأة. هل استغنى عنهن؟ هل يحتفظ بهنَّ سرًّا؟ لا أجوبة، لكن ما هو أهمّ أيضًا: لا أسئلة! أريد أن أقول: سيان لدينا تمامًا أحبَّ شافيك النساء أم لم يحبَّهن!

هو ذا منعطف جمالي رصينٌ بقدر ما هو جذري: لكي تكون شخصيةً ما "حيّة"، و"قوية"، و"ناجحة" فنيًّا، فليس من الضروري تقديم كل المعلومات الممكنة عنها، ومن غير المفيد الحمل على الاعتقاد بأنها حقيقية مثلك ومثلي، يكفي لكي تكون قوية وغير قابلة للنسيان، أن تغطي فضاء الموقف الذي أبدعه الروائي من أجلها كلّه. (في هذا الجو الجمالي الجديد، يروق للروائي أن يذكر من وقت إلى

آخر أنه لا شيء مما يقصه حقيقي، وأن كل شيء مبتكر ـ شأن فيلليني الذي يجعلنا نرى في نهاية فيلمه *E la nave va* كلَّ خلفيّات وكلِّ آليات مسرحه في الأوهام).

ما يسع الرواية وحدها قوله

تجري أحداث رواية *الإنسان الذي لا خصال له* في فيينا، لكن هذا الاسم لا يلفظ في الرواية إذا ما تذكرت جيدًا إلا مرتين أو ثلاث مرات. وشأن طوبوجرافية لندن قديمًا لدى فيلدينج، لا يُشارُ إلى طوبوجرافية فيينا بل ولا توصف. وما هذه المدينة المغفلة التي تم فيها اللقاء المهم بين أولريش وأخته آجات؟ لا يمكنكم معرفة ذلك؛ فالمدينة تسمى بالتشيكية برنو، وبالألمانية برون. لقد تعرفتُ عليها بسهولة اعتمادا على بعض التفاصيل؛ لأنني ولدتُ فيها، ما أكاد أقول ذلك حتى آخذ على نفسي أنني تصرفت ضد قصد موزيل؛ القصد؟ أيُّ قصد؟ هل كان لديه شيء يخفيه؟ لا؛ كان قصده جماليًا محضًا: أنْ لا يركز إلا على الجوهري، أنْ لا يُحَوِّل انتباه القارئ نحو اعتبارات جغرافية لا طائل من ورائها.

نرى غالبًا معنى الحداثة في جهد كلِّ واحدٍ من الفنون لكي يقترب بأكبر قدر ممكن من خصوصيته، من جوهره. هكذا استبْعَدَ الشعر الغنائي كلَّ ما كان بلاغيًا، تعليميًّا، تجميليًا، لكي يفجر النبع الصافي للخيال الشعري. وتخلى الرسم عن وظيفته التوثيقية، والمحاكاتية، وعن كلِّ ما يمكن أن يُعَبَّر عنه بواسطة أخرى (كالتصوير الفوتوجرافي مثلاً). والرواية؟ هي الأخرى ترفض أن تكون هناك بوصفها تصويرًا لحقبة تاريخية، وبوصفها وصفًا لمجتمع، وبوصفها دفاعًا عن أيديولوجية، وتضع نفسها في الخدمة القاصرة على ما "يسع الرواية وحدها قوله".

أتذكر قصة كنزابورو أوى Kenzaburo Oé، *قبيلة ثاغية* (المكتوبة في عام ١٩٥٨): تصعدُ إلى حافلة مسائية، مليئة باليابانيين، عصبة من الجنود الثملين،

ينتمون إلى جيش أجنبي، ويبدأون في تخويف أحد المسافرين، وكان طالبًا. يرغمونه على أن يخلع سرواله، وعلى أن يعرض مؤخرته. يلمحُ الطالب الضحكات المكبوتة من حوله، لكن الجنود لا يكتفون بهذه الضحية وحدها ويرغمون نصف المسافرين على عملية خلع السروال نفسها. تتوقف الحافلة، فيهبط الجنود منها، ويلبس من خلعوا السروال بنطالهم. يستيقظ الآخرون من سلبيتهم ويُرغِمون المُهَانين على الذهاب إلى الشرطة للتبليغ عن سلوك الجنود الأجانب. ويستشرس أحدهم، وهو معلم مدرسة، إزاء الطالب؛ إذ يهبط معه، ويصحبه حتى بيته، ويريد أنْ يعرف اسمه لينشر مهانته على الملأ ويتّهمَ الأجانب. ينتهي كل شيء بانفجار الكراهية فيما بينهم. قصة رائعة من الجبن، ومن الحياء، ومن التطفل الساديّ الذي يريد أن يُعْتَبَرَ حبًا للعدالة... لكني أتحدث عن هذه القصة لأتساءل فقط: من هم هؤلاء الجنود الأجانب؟ بالطبع، إنهم الأمريكيون الذين كانوا يحتلون اليابان بعد الحرب. إذا كان المؤلف يتكلم بالاسم عن المسافرين "اليابانيين"؛ فلماذا لا يشير إلى جنسية الجنود؟ رقابة سياسية؟ طريقة في الأسلوب؟ لا، تصوروا لو أن المسافرين *اليابانيين* يواجهون الجنود *الأمريكيين* خلال القصة كلها! تحت قوة هذه الكلمة وحدها، الملفوظة بوضوح، يمكن أن تتقلص القصة إلى نصٍّ سياسي، إلى اتهام المحتلين. ويكفي التخلي عن هذه الصفة لكي يتغطى المظهر السياسي بغشاوة خفيفة، ولكي يتسلط الضوء على اللغز الرئيسي الذي يهمّ الروائي، *اللغز الوجودي*.

لأن التاريخ مع حركاته، وحروبه، وثوراته وثوراته المضادة، ومهاناته القومية، لا يهمُّ الروائي لذاته، بوصفه موضوعًا للوصف، للكشف، للتأويل، ليس الروائي خادمَ المؤرخين، وإذا كان التاريخ يفتنه، فلأنه كالنور الكشّاف الذي يدور من حول الوجود الإنساني ويلقي بالضوء عليه، على إمكاناته غير المتوقعة التي لا تتحقق في الأزمنة الهادئة، حين يكون التاريخ ساكنًا، بل تبقى غير مرئية ومجهولة.

ألا يعطي الأمرُ الذي يعظ الروائيَّ أن "يركز همّه على الجوهري" (على ما"يسع الرواية وحدها قوله") الحق لِمَن يرفضون تأملات المؤلف بوصفها عنصرًا غريبًا على الشكل الروائي؟ والحقيقة، إذا لجأ روائيّ إلى وسائل ليست وسائله، وسائل تنتمي بالأحرى إلى العالِم أو إلى الفيلسوف، أليس ذلك آية عجزه عن أن يكون روائيًا بالمعنى الكامل للكلمة ولا شيء غير روائي، آية ضَعْفِه الفنيّ؟ إضافة إلى ذلك: ألا توشك المداخلات التأملية أن تحوّل الأحداث والشخصيات إلى مجرد تصويرٍ لطروحات المؤلف؟ وأيضًا: ألا يتطلب فنّ الرواية مع إدراكه لنسبية الحقائق الإنسانية أن يكون رأي المؤلف خفيًا وأن يكون كل تأملٍ خاصًا بالقارئ وحده؟

كان جواب بروخ وموزيل شديد الوضوح؛ فمن باب مفتوح على مصراعيه أدخلوا الفكر في الرواية بطريقة لم يسبقهما إليها أحدٌ من قبل. إنَّ المقالَ الذي يحمل عنوان *انهيار القيم* والمدمج في *السائرون نيامًا* (يحتلُّ عشرة فصول مبعثرة في الرواية الثالثة من الثلاثية) عبارة عن سلسلة من التحليلات والتأملات والحِكَم حول الوضع الروحي لأوروبا خلال ثلاثين سنة، يستحيل التأكيد بأن هذا المقال غير ملائم لشكل الرواية؛ لأنه هو الذي يضيء الجدار الذي تتحطم عليه مصائر الشخصيات الثلاث، وهو الذي يجمع الروايات الثلاث في رواية واحدة. لا أستطيع أبدًا أن أؤكد بما يكفي: إنَّ إدماج تأملٍ متشددٍ فكريًا في رواية ما وجعله بطريقة شديدة الجمال والموسيقية جزءًا لا يتجزّأ من التأليف، هو واحد من أجرأ المبتكرات التي تجاسر روائيٌّ على القيام بها في حقبة الفن الحديث.

لكن هناك ما هو أكثر أهمية في نظري: لم يعد التأمل يُستشعر لدى ابنيْ فيينا هذيْن بوصفه عنصرًا استثنائيًا، أو توقفًا، ويصعب تسميته "استطرادًا"، لأنه

يقدّمُ نفسه في هذه الروايات التي تفكر، دون توقف، حتى حين يقصُّ الروائيّ حدثًا أو عندما يصف وجهًا. لقد جعلنا تولستوي أو جويس نسمع الجُملَ التي تخطر في رأس آنا كارنينا أو موللي بلوم، ويقول لنا موزيل ما يفكر به هو نفسه حين يلقي بنظرته الطويلة على ليون فيشيل وعلى انتصاراته الليلية:

"حين تكون غرف النوم الزوجية بلا نور، تضع الرجلَ في وضع ممثلٍ يجب عليه أن يقوم أمام مشاهدين في ردهة مسرح غير مرئي بتنفيذ دورٍ متميّز، لكنه مُستهلك مع ذلك، لبطلٍ يستحضرُ أسدًا يزأر. سوى أنَّ مشاهدي ليون الغامضين لم يسمحوا، منذ سنوات، بأن يصدر عنهم أمام هذا التمرين أقلُّ تصفيق خفيف، ولا أقلُّ علامة استهجان، وبوسعنا القول إن في ذلك ما يحطم أشد الأعصاب صلابة. كانت كليمانتين في الصباح، عند تناولِ وجبة الفطور، متصلبة كجثة مجمّدة، وكان ليون حساسًا إلى درجة الهلع من ذلك. كانت ابنتهما جيردا نفسها قد لاحظت ذلك في كل مرة وتصورت الحياة الزوجية منذئذ بذعر وقرف مرّ، كما لو أنها معركة قطط في عتمة الليل". هكذا يخوض موزيل "في روح الأشياء"، أي في "روح المضاجعة" الخاصة بالزوجيْن فيشيل. فبواسطة بَرْقِ مجازٍ واحد، مجاز يفكر، ينير حياتهما الجنسية، الحاضرة والماضية، بل وحتى الحياة القادمة لابنتهما.

لنشدّد: لا علاقة للتأمل الروائي على الإطلاق، على النحو الذي أدخله بروخ وموزيل في جمالية الرواية الحديثة، مع تأمّل عالم أو فيلسوف، بل حتى إنني أكاد أقول إنه لا فلسفي، بل معادٍ للفلسفة، أي مستقلٌ بعنف عن كل نسق أفكار مسبق التصميم. إنه لا يحكم، ولا يعلن حقائق، إنه يتساءل، ويدهش، ويتحرّى، شكلُه شديدُ التباين: مجازيّ، ساخر، فرضيّ، مبالغ، حِكَميّ، مضحك، مثير، خياليّ، وبصورة خاصة: إنه لا يترك الحلقة السحرية لحياة الشخصيات أبدًا؛ ذلك أنَّ حياة الشخصيات هي التي تغذيه وتبرّره.

يوجد أولريش في مكتب الكونت لينسدورف الوزاري يومَ مظاهرة كبرى. مظاهرة؟ ضد ماذا؟ تُقدمُ هذه المعلومة، على أنها ثانوية؛ فما يهمّ، إنما هو ظاهرة المظاهرة في ذاتها: ماذا تعني مظاهرة في الشارع، على ماذا يدلُ هذا النشاط الجماعي الذي هو عَرَضٌ من أعراض القرن العشرين؟ ينظر إولريش، مذهولاً، إلى المظاهرة من النافذة؛ عندما يوجدون أمام القصر، ترتفع وجوههم، وتكتسي بالغضب، ويرفع الرجال عصيّهم، ولكن "على مسافة عدة خطوات، عند منعطف ما، في المكان الذي كانت المظاهرة تبدو فيه وهي تتلاشى في الخلفيات، كان معظمهم قد نزعوا عن وجوههم المساحيق، كان من العبث متابعة اتخاذ ملامح مُهَدِّدَة في غياب أيّ مشاهد". لم يكن المتظاهرون، في ضوء هذا المجاز، رجالاً غاضبين؛ إنهم *يقومون بأداور* الغاضبين! ما إن ينتهي العرض، حتى يسرعوا في "إزالة المساحيق"! لقد كان "مجتمع العرض المسرحي"، قبل زمن طويل من اتخاذه ثيمة مفضلة من قبل علماء السياسة، مُصَوَّرًا بفضل روائيّ، بفضل "سرعة وألمعيّة نفاذه"(فيلدينج) في جوهر وضع ما.

الإنسان الذي لا خصال له موسوعة وجودية فريدة لعصرها كله، عندما أريد أن أعيد قراءة هذا الكتاب؛ فقد اعتدت أن أفتحه بالصدفة على أيّ صفحة، دون أن أهتم بما يسبق وبما يتبع، حتى ولو كانت "الحكاية" هنا، فإنها تتقدم ببطء، وبرصانة، دون أن تريد جذب كلّ الانتباه إليها، وإنما يشكل كل فصل *في ذاته* مفاجأة، اكتشافًا، ولم ينتزع الحضور الكلي للفكر من الرواية طابعها كرواية؛ لقد أغنى شكلها ووسَّعَ بصورة هائلة مجالَ *ما يسع الرواية وحدها أن تكتشفه وتقوله*.

جبهة اللااحتمالي لم تعد مراقبة

نجمتان كبيرتان أضاءتا السماء فوق رواية القرن العشرين: نجمة السريالية، مع ندائها الساحر إلى وحدة الحلم والواقع، ونجمة الوجودية. مات كافكا في وقت

أبكر من أن يستطيع معرفة مؤلفيهما وبرامجهما. ومع ذلك، وهذا ما يدهش؛ فالروايات التي كتبها استبقت هذين الاتجاهيْن الجماليَّيْن، لا بل إنها، وهذا ما يدهش بصورة مضاعفة، قد ربطتهما الواحد إلى الآخر، ووضعتهما ضمن منظور واحد.

عندما يريد بلزاك أو فلوبير أو بروست وصف سلوك فرد ما في وسط اجتماعيّ ملموس، فإن كل تجاوز للاحتماليّ يصيرُ في غير محلّه وجماليًا غير متماسك، ولكن عندما يحدد الروائي هدفه في إشكالية وجودية، فإن وجوبَ خلق عالم احتماليّ للقارئ لا يعود يفرض نفسه كقاعدة وكضرورة. يستطيع المؤلف أن يسمح لنفسه في أن يكون أكثر إهمالاً بكثير نحو هذا الجهاز من المعلومات، ومن الوصف، ومن الدوافع التي يجب أن تضفي على ما يقصّه مظهر الواقع، بل إنه يستطيع، في حالات قصوى، أنْ يرى أنَّ من الأفضل وضع شخصياته في عالم لا احتمالي صراحة.

بعد أن عبر كافكا، جبهة اللااحتمالي فقد بقيت بلا شرطة، بلا جمارك، مفتوحةً ابدًا. وكانت تلك لحظة كبرى في تاريخ الرواية، ولكي لا ننخدع حول معناها، أحذّرُ بأن الرومانتيكيين الألمان في القرن التاسع عشر لم يكونوا روّادها؛ فمخيلتهم الخارقة كانت تنطوي على دلالة أخرى؛ إذ بانصرافها عن الحياة الحقيقية، كانت تبحث عن حياة أخرى، ولم تكن لها علاقة تُذكر بفن الرواية. لم يكن كافكا رومانتيكيًا. ولم يكن نوفاليس Novalis وتييك Tieck وآرنيم Arnim وهوفمانE.T.A. Hoffmann أحبّاءه. لقد قرأ كافكا بالفرنسيّة وهو شاب مع صديقه برود، فلوبير، بصورة حماسية، لقد درسه. إنَّ فلوبير، المراقب الأكبر، هو الذي كان مُعلّمه.

وبقدر ما نلاحظ بانتباه، وبعناد، واقعًا ما، بقدر ما نفهم أنه لا يستجيب للفكرة التي يُكوّنها الناس جميعًا عنه. إنه يتجلى، تحت نظرة طويلة من كافكا، غير معقول أكثر فأكثر، ومن ثم غير قابل للعقلنة، وبالتالي، غير قابل للاحتمال. وهذه

النظرة الشرهة الملقاة طويلاً على العالم الواقعي هي التي قادت كافكا، وسواه من كبار الروائيين من بعده، إلى ما وراء حدود الاحتمالي.

آينشتين وكارل روسمان

نكات، نوادر، حكايات مضحكة، لا أعرف أيّة كلمة أختار لهذا النوع من القصة الساخرة القصيرة جدًا التي استفدت منها قديمًا بصورة كبيرة؛ لأن براج كانت عاصمتها، نكات سياسيّة، نكات يهوديّة. نكات عن الفلاحين. وعن الأطباء. ونوع طريف من النكات عن الأساتذة الطائشين دومًا والذين يحملون دومًا، لا أدري لماذا، مظلة.

أتى آينشتين لتوّه على إنهاء درسه في جامعة براج (نعم، لقد دَرَّسَ فيها بعض الوقت) وأعدَّ نفسه للخروج. "سيدي الأستاذ، خذ مظلتك معك فالمطر يهطل!" فيتأمل آينشتين مظلته بتمعّنٍ في زاوية القاعة ويجيب الطالب: "أتعلم يا صديقي العزيز، إنني أنسى غالبًا مظلتي، ولهذا فإنني أملك مظلتين. إحداهما في البيت والأخرى أحتفظ بها في الجامعة. بالطبع، بوسعي أن آخذها الآن بما أن المطر كما تقول عن علم شديد يهطل، ولكن في هذه الحالة سينتهي بي الأمر إلى أن يكون لدي في البيت مظلتان ولا يوجد لدي هنا أي واحدة" ثمّ خرج بعد هذه الكلمات، تحت المطر.

تنفتح *أمريكا* كافكا بثيمة المظلة نفسها المربكة، المزعجة، الضائعة باستمرار؛ كارل روسمان الذي يحمل حقيبة ثقيلة، وسط الزحمة، في طريقه للخروج من سفينة في ميناء نيويورك. فجأة، يتذكر مظلته التي نسيها في قاع السفينة. يعهد بحقيبته إلى شابٍّ تعرف عليه خلال الرحلة، وبما أن الممر وراءه مغلق بالجمهور، ينزل الدرج غير المعروف منه ويضل في الدهاليز؛ وأخيرًا يطرق على باب مقصورة ليجد فيها رجلاً، قيّم الأنبار، يتوجه إليه على الفور

بالخطاب ويشكو من رؤسائه، ولما كانت المحادثة قد دامت بعض الوقت، فإنه يدعو كارل لأن يجلس، من أجل مزيد من الراحة، على المرقد.

إن الاستحالة السيكولوجية لهذا الوضع تفقأ العينين. والحقيقة أنَّ ما يُقصُّ علينا، ليس صحيحًا! إنها مزحة سيبقى في نهايتها كارل بالطبع بلا حقيبة وبلا مظلة! نعم، إنها مزحة، سوى أن كافكا لا يحكيها كما تحكى المزحات؛ إنه يعرضها مطولاً، بالتفصيل، شارحًا كل حركة لكي تظهر قابلة للتصديق سيكولوجيًّا، يصعد كارل بصعوبة إلى المرقد، ويضحك محرجًا من خرَقِه؛ وبعد أن تناقش وقتًا طويلاً حول الإهانات التي كابدها قيِّم الأنبار، يقول لنفسه فجأة ببصيرة مدهشة إنه كان من الأفضل له "أن يذهب للبحث عن الحقيبة بدلاً من أن يبقى هنا ليُعطي النصائح...". يضع كافكا على اللااحتمالي قناع الاحتمالي، وهو ما يسبغ على هذه الرواية (وعلى كل رواياته) جمالاً ساحرًا لا مثيل له.

ثناء على المزحات

مزحات، نوادر، حكايات مضحكة، إنها أفضل برهان على أن المعنى الحادّ للحقيقي والخيال الذي يغامر في اللا احتمالي يمكن أن يؤلفا زوجًا كاملاً. لا يعرف بانورج أي امرأة يودّ الزواج منها؛ ومع ذلك، فإنه يقرر وهو ذو العقل المنطقي، النظري، النسقي، المتبصر، أن يحلّ على الفور ومرة وإلى الأبد، المسألة الأساسية في حياته: هل يجب عليه أن يتزوج أم لا؟ يجري من خبير إلى آخر، ومن فيلسوف إلى قانوني، ومن بصّارة إلى عالم فلك، ومن شاعر إلى عالم دين، لكي يصل، بعد أبحاث طويلة جدًّا إلى اليقين بأنه لا جواب على مسألة المسائل. لا يقص *الكتاب الثالث* كله إلا هذا النشاط اللا احتمالي، هذه المزحة، التي تتحول إلى رحلة طويلة ساخرة عبر المعرفة في عصر رابليه. (وهو ما يحملني على التفكير

بأنّ رواية ***بوفار وبيكوشيه*** لبلزاك، بعد ثلاثمائة سنة، هي أيضًا مزحة ممتدة في رحلة عبر المعرفة في حقبة محددة).

يكتب سرفانتس الجزء الثاني من ***دون كيشوت*** في الوقت الذي كان فيه الجزء الأول قد نشر وعُرفَ منذ سنوات عدّة. يوحي له ذلك بفكرة بهيّة: تتعرّف الشخصيات التي يلقاها دون كيشوت فيه البطلَ الحيَّ للكتاب الذي قرأوه، تتناقش معه عن مغامراته الماضية وتتيح له الفرصة للتعليق على صورته الأدبية الخاصة به. بالطبع، ليس ذلك ممكنًا! إنه خيالٌ محض! إنّه مزحة!

ثم يهزُّ سرفانتس حدث غير متوقع: كاتب آخر، مجهول، سبقه إلى نشر التتمة الخاصة به لمغامرات دون كيشوت. فيوجه له سرفانتس حانقًا، في صفحات الجزء الثاني الذي كان في طريقه إلى كتابته، شتائم مقذعة، لكنه ينتهز على الفور هذا الحادث القذر ليبدع، اعتبارًا منه، تصورًا آخر: بعد مغامراتهما كلها، كان دون كيشوت وسانشو، متعبيْن، حزينيْن، في طريقهما نحو قريتهما حين تعرّفا على رجل يسمى دون ألفارو، وهو إحدى شخصيات الانتحال الأدبي الملعون، يدهش ألفارو من سماعه اسميهما بما أنه يعرف دون كيشوت آخر تمامًا وسانشو آخر تمامًا بصورة حميمية! تمَّ اللقاء قبل عدة صفحات من نهاية الرواية: مواجهة محيّرة بين الشخصيات وأشباحها، البرهان النهائي على زيف كل شيء، النور القمري الكئيب للمزحة الأخيرة، مزحة الوداعات.

في رواية ***فيرديروك*** لجومبروفيتش، يقرر الأستاذ بيمكو تحويل جوجو، ابن الثلاثين عامًا، إلى مراهق في السادسة عشرة من عمره بإرغامه على أن يقضي أيامه كلها على مقعد المدرسة الثانوية، طالبٌ ثانوي بين طلبة الثانوية. ينطوي الوضع الهزلي على سؤال شديد العمق في الحقيقة: هل ينتهي راشدٌ يخاطبه الناس جميعًا بانتظام كما يخاطبون مراهقًا إلى أن يفقد وعيه بعمره الحقيقي؟ وبصورة أعمّ: هل سيصير الإنسان كما يراه الآخرون ويعاملونه، أم سيجد القوة على المحافظة رغم وضد كل شيء على هويته؟

لابد أن يظهر تأسيس رواية على نادرة، على مزحة، لقراء جومبروفيتش بوصفه استفزازًا حداثيًا، تمامًا: كان ذلك استفزازًا. ومع ذلك، فقد كان متجذرًا في ماض بعيد جدًا. في الحقبة التي لم يكن فيها فن الرواية واثقًا بعد من هويته ولا من اسمه، سمـــاه فيلدينج: *كتابة ـــ نثرية ـــ هزلية ـــ ملحمية*، يجب المحافظة دومًا على ذلك ماثلاً في الذهن: لقد كان الهزليّ واحدًا من الجنيات الثلاثة الأسطورية المنحنية على مهد الرواية.

تاريخ الرواية مرئيًا

اعتبارًا من محترف جومبروفيتش

الروائيّ الذي يتكلم عن فنّ الرواية ليس أستاذًا يتحدث من فوق منبره. تخيلوه بالأحرى مثل رسّام يستقبلكم في محترفه؛ حيث تنظر لوحاته إليكم من كل الجهات، مسندة إلى الجدران. إنه سيحدثكم عن نفسه، لكنه سيحدثكم أكثر عن الآخرين، عن رواياتهم التي يحبها والتي تبقى حاضرة سرًا في مبدعه الخاص به. إنّه سيعيد أمامكم حسب معاييره في القيم، تركيب كلّ *ماضي* تاريخ الرواية، وسيجعلكم بذلك تحزرون شعريته الخاصة به في الرواية، تلك التي لا تنتمي إلا إليه ومن ثم، فهي تعارض إذن شعريّة الكتاب الآخرين. هكذا سيتكوّن لديكم الشعور بأنكم تهبطون، مدهوشين، إلى ركيزة التاريخ حيث يوجد *مستقبل* الرواية وهو في طريقه إلى أن يتقرر، يصير، يُصنع، في شجارات، وصراعات، ومواجهات.

في عام ١٩٥٣، يستشهد فيتولد جومبروفيتش، في السنة الأولى من *اليوميات* (سيكتبها خلال السنوات الستة عشرة التالية حتى موته)، برسالة قارئ: "لا تعلق، خصوصًا،على كتاباتك بنفسك! اكتب فقط! يالها من خسارة في أن تستسلم لاستفزاز كتابة مقدمات لكتبك، مقدمات بل وحتى تعليقات!" يجيب عليه

جومبروفيتش بأنه سوف يستمر في أن يشرح "بقدر ما يستطيع وبأطول ما يستطيع"؛ لأن كاتبًا يعجز عن الحديث عن كتبه ليس "كاتبًا كاملاً". لنبق لحظة في محترف جومبروفيتش. هذه هي قائمة أحبائه ولا أحبائه، "قراءته الشخصية لتاريخ الرواية":

إنه، فوق كل شيء، يحبّ رابليه. (كتبت الكتبُ حولَ جارجانتوا وبانتاجرويل في لحظة كانت الرواية الأوروبية في طريقها إلى أن تولد، عندما كانت لا تزال بعيدة عن كلِّ الضوابط؛ كانت تفيض بالإمكانات التي سيحققها تاريخ الرواية القادم أو يُهملها ، لكنها جميعها، تبقى معنا كإلهامات: نزهات في اللا احتمالي، استفزازات فكرية، حرية الشكل. يكشف حماسه لرابليه معنى الحداثة لدى جومبروفيتش: إنه لا يرفض سنّة الرواية، بل يتبنّاها؛ لكنه يتبناها برمتّها، مع اهتمام خاص بلحظة تكوينها المعجزة).

إنه بالأحرى غير مبالٍ ببلزاك. (فهو يدافع عن نفسه ضد شعريتّه التي اعتبرت ذات يوم نموذج الرواية المعياري).

إنه يحبُّ بودلير. (إنه ينضمُّ إلى ثورة الشعر الحديث).

إنه غير مفتون ببروست. (منعطف: وصل بروست حتى نهاية رحلة عظيمة استنفد فيها كل الإمكانات، وبما أنه مهموم بالبحث عن الجديد، فلم يكن بوسع جومبروفيتش إلا أن يتخذ دربًا آخر).

لا يوجد في علاقة قربى مع أيّ روائيٍّ معاصر تقريبًا. (لدى الروائيين غالبًا نواقص لا تصدق في قراءاتهم؛ فلم يقرأ جومبروفيتش بروخ ولا موزيل، ولما كان ساخطًا على المدّعين الذين استحوذوا على كافكا، فلم يكن يشعر بأي ميلٍ خاص نحوه، كما أنه لا يشعر بأي قربى مع الأدب اللاتيني الأمريكي؛ لقد سخر من بورجس؛ لأنّه شديد الادعاء في نظره، وعاش في الأرجنتين في عزلة لم يهتم به خلالها من الكبار سوى أرنستو ساباتو، وهو يبادله هذا التعاطف).

لا يحب الأدب البولوني في القرن التاسع عشر (لأنه شديد الرومانتيكية بالنسبة إليه).

وبصورة عامة فقد تحفظ إزاء الأدب البولوني. (يشعر بنفسه غير محبوب من قبل مواطنيه؛ ومع ذلك، فتحفظه ليس ضغينة، بل يعبر عن رعبه من الحبس في قميص *الإطار الصغير*. يقول عن الشاعر البولوني توِيم Tuwim: "تستطيع القول عن كل واحدة من قصائده إنها "رائعة"، ولكن إذا سُئلنا بأي عنصر توِيمي أغنى توِيم الشعر العالمي، لما عرفنا الجواب حقاً").

إنه يحب الطليعة في السنوات العشرين والثلاثين. (مع حذره إزاء أيديولوجيتها "التقدمية"، و"حداثتها القريبة من الحديث"، فإنه يشاركها عطشها للأشكال الجديدة، وحرية خيالها. إنه يوصي مؤلفًا شابًا: أولاً كتابة عشرين صفحة دون أي رقابة عقلانية، ثم قراءتها بروح نقدية قاطعة، الاحتفاظ بالجوهري والاستمرار على هذا النحو. كما لو كان يريد أن يربط إلى عربة الرواية حصانًا بريًّا يسمى "الثمالة" إلى جانب حصان مُرَوّضٍ يسمى "الوضوح").

إنه يحتقر "الأدب الملتزم". (أمر مدهش: إنه لا يجادل كثيرًا ضد المؤلفين الذين يطوّعون الأدب للنضال المعادي للرأسمالية؛ فجذر الفن الملتزم في نظره هو مؤلف محظور في بولونياه الشيوعية، هو الأدب الذي يسير تحت الراية المعادية للشيوعية. إنه يأخذ عليه، منذ السنة الأولى في اليوميات، مانويته، وتبسيطاته).

إنه لا يحب الطليعة في سنوات الخمسينيات والستينيات في فرنسا، وخاصة "الرواية الجديدة" و "النقد الجديد" (رولان بارت). (باتجاه الرواية الجديدة: "إنها فقيرة، إنها رتيبة... أحادية تصورية. استمناء..." وباتجاه "النقد الجديد": "بقدر ما هو عالم، بقدر ما هو غبي." كان مستاءً من المعضلة التي كانت هذه الطلائع الجديدة تضع الكاتبَ أمامها: إما الحداثة على طريقتها (هذه الحداثة التي يراها رطانة، جامعية، مذهبية، محرومة من الصلة مع الواقع)، وإما الفن الاصطلاحي

الذي يستنسخ الأشكال نفسها إلى ما لانهاية، سوى أنَّ الحداثة تعني بالنسبة إلى جومبروفيتش: التقدم على *الطريق الموروث* بواسطة اكتشافات جديدة. مادام ذلك لا يزال ممكنًا، مادام الطريق الموروث للرواية لا يزال هنا).

قارّة أخرى

كان ذلك بعد ثلاثة أشهر من احتلال الجيش الروسي لتشيكوسلوفاكيا، لم تكن روسيا بعدُ قادرة على السيطرة على المجتمع التشيكي الذي كان يعيش في الشجن ولكن (لعدة أشهر أخرى) مع كثير من الحرية؛ كان اتحاد الكتاب، المتهم في كونه بؤرة الثورة المضادة، يحتفظ بمقرّاته على الدوام، وينشر مجلاته، ويستقبل مدعويه. وبناء على دعوته آنئذ إنما جاء إلى براج ثلاثة روائيين أمريكيين ـــ لاتينيين، خوليو كورتازار، جابرييل جارسيا ماركيز، وكارلوس فوينتس. لقد جاءوا بصورة حذرةً بوصفهم كُتّابًا. من أجل أن يروا. من أجل أن يفهموا. من أجل أن يشجعوا زملاءهم التشيكيين. أمضيتُ معهم أسبوعًا لا يُنسى. صِرنا أصدقاء. وبعد مغادرتهم بالضبط إنما استطعتُ أن أقرأ في مسودات الطباعة الترجمة التشيكية لرواية *مائة عام من العزلة*.

فكرت باللعنة التي صبّتها السريالية على فن الرواية، الذي كانت وصمته بوصفه معاديًا للشعرية، مغلقًا على كل ما هو خيالٌ حر. في حين أن رواية جارسيا ماركيز ليست إلا خيالاً حرًا. واحدة من كبرى مبدعات الشعر الكبرى التي أعرفها. كلُّ جملة خاصة شرارة من الخيال الجامح، كلّ جملة مفاجأة، تعجُب: جوابٌ لاذع على احتقار الرواية المعلن عنه في *البيان السريالي* (وفي الوقت نفسه ثناء كبير على السريالية، على إلهامها، على نَفَسِها الذي اجتاز العصر).

إنها أيضًا البرهان على أن الشعر والغنائية ليسا مفهومَيْن أخويْن، بل هما مفهومان يجب وضع الواحد منهما على مسافة من الآخر؛ لأنه لا علاقة لشعر

جارسيا ماركيز أبدًا مع الغنائية؛ فالمؤلف لا يعترف، ولا يفتح نفسه، ولا يثمل إلا بالعالم الموضوعي الذي يرفعه في جوٍّ كلُّ شيء فيه حقيقي، لا احتمالي، وسحري في آنٍ واحد.

وكذلك هذا: لقد جعلت رواية القرن التاسع عشر الكبرى من المشهد العنصر الأساسيّ في التأليف. توجد رواية جارسيا ماركيز على الطريق الذاهب في الاتجاه المعاكس: لايوجد في رواية *مائة عام من العزلة* مشاهد! إنها ممزوجة كليًّا في أمواج القصّ الثملة. لا أعرف أي مثالٍ آخر لمثل هذا الأسلوب. كما لو كانت الرواية تعود قرونًا إلى الوراء نحو راوٍ لا يصف شيئًا، لا يقوم إلا بالقصّ، لكنه يقصُّ مع حرية خيال لم تسبق رؤيتها من قبل أبدًا.

الجسر الفضّيّ

بعد عدة سنوات من اللقاء البراجي، انتقلتُ إلى فرنسا حيث كان كارلوس فوينتس فيها، هكذا قررت الصدفة، سفيرَ المكسيك. كنت أسكن آنئذ مدينة رين، وخلال إقاماتي القصيرة في باريس، كنت أسكن عنده، في سقيفةٍ في سفارته، وأتناول معه وجبات الفطور الصباحي التي كانت تمتد في نقاشات لانهاية لها. دفعة واحدة رأيت أوروباي الوسطى في جوار غير مُنتظرٍ مع أمريكا اللاتينية: طرفان للغرب يقعان على النهايتين المتقابلتين: أرضان مهملتان، محتقرتان، مهجورتان، أرضان منبوذتان، وجزءا العالم الموسومان بأعمق صورة ممكنة بالتجربة الباروكية الصادمة. أقول الصادمة؛ لأن الباروك جاء إلى أمريكا اللاتينية بوصفه فنا فاتحًا وجاء إلى بلد مولدي محمولاً بإصلاحٍ مضادٌ داميًا بوجه خاص، وهو ما حمل ماكس برود على أن يسمي براج "مدينة الشر"، رأيتُ جزءين من العالم دُرِّبا على التحالف السري للشرّ والجمال.

كنا نتحدث وجسر فضيٌّ، خفيف، رجراج، متلألئ، ينتصب كقوس قزح من فوق العصر بين أوروبايَ الوسطى الصغيرة وأمريكا اللاتينية الشاسعة؛ جسرٌ كان يربط التماثيل الذهوليّة لماتياس برون Matyas Braun في براج والكنائس التي لا تحصى في المكسيك.

وفكرت أيضًا بقرابة أخرى بين أرضيْ مولدنا: كانتا تحتلان مكانة جوهرية في تطور رواية القرن العشرين: أولاً، روائيو أوروبا الوسطى في سنوات العشرين والثلاثين (كان كارلوس يحدثني عن رواية *السائرون نيامًا* لبروخ بوصفها أكبر روايات القرن)، ثم بعد عشرين أو ثلاثين سنة من ذلك، الروائيون الأمريكيون ــ اللاتينيون، معاصريّ.

ذات يوم، اكتشفت روايات أرنستو ساباتو، في رواية *الملاك المُبيد* (١٩٧٤)، التي تفيض بالتأملات شأن روايات ابنيْ فيينا العظيميْن قديمًا، إنه يقول ذلك بالنصّ: "في العالم الحديث المهجور من قبل الفلسفة، المجزأ بمئات الاختصاصات العلمية، تبقى لنا الرواية بوصفها آخر مرقبٍ يسعنا منه أن نحتضن الحياة الإنسانية بوصفها كلاً".

قبل نصف قرن منه، على الجانب الآخر من الكوكب (لا يكف الجسر الفضي عن الاهتزاز من فوق رأسي)، فكّرَ بروخ *السائرون نيامًا*، وموزيل *الإنسان الذي لا خصال له* بالشيء نفسه. وفي الحقبة التي كان السرياليون يرفعون فيها الشعر إلى المرتبة الأولى بين الفنون، كانا من جانبيهما يمنحان هذه المكانة الأسمى للرواية.

الجزء الرابع

ما الروائي؟

من أجل الفهم، تجب المقارنة

عندما يريد هرمان بروخ الإحاطة بشخصية ما، فإنه يتناول أولاً موقفها الجوهري لكي يقترب بعد ذلك بالتدريج من ملامحها الخاصة. إنه ينتقل من المجرَّد إلى المحسوس. إش هو بطل الرواية الثانية من *السائرون نيامًا*. إنه بجوهره، كما يقول بروخ، مُتمرِّد. ما المتمرِّد؟ أفضل طريقة لفهم ظاهرة ما، كما يقول أيضًا بروخ، هي مقارنتها. يقارن بروخ المتمرد بالمجرم. ما المجرم؟ إنه محافظ يعتمدُ على النظام كما هو ويريد أن يستقر فيه معتبرًا سرقاته ومخالفاته مهنة تجعل منه مواطنًا شأن المواطنين الآخرين. أما المتمرد، بالمقابل، فإنه يقاوم النظام القائم من أجل أن يُخضعه لسيطرته هو. إش ليس مجرمًا. إش متمرد. متمرد، كما يقول بروخ، كما كانه عليه لوثر؛ ولكن لماذا أتحدث عن إش؟ إن الروائي هو الذي يهمني! فمع مَنْ أقارنه، هو؟

الشاعر والروائي

مع مَنْ يُقارَن الروائي؟ مع الشاعر الغنائي. يقول هيجل إن مضمون الشعر الغنائي هو الشاعر نفسه؛ إنه يعطي الكلمة لعالمه الداخلي من أجل أن يوقظ على هذا النحو لدى مستمعيه المشاعر والحالات النفسية التي يشعر بها. وحتى لو تناولت القصيدة ثيمات "موضوعية" خارجية على حياته، فإن "الشاعر الغنائي الكبير

سيبتعد عنها بسرعة كبيرة وسينتهي بأن يرسم صورة لنفسه (*stellt sich selber dar*)".

يقول هيجل إنَّ للموسيقى وللشعر ميزة يتقدّمان بها على الرسم: الغنائية (*das Lyrische*). ويتابع: وفي الغنائية، يمكن للموسيقى أن تذهب أيضًا إلى أبعد مما يذهب إليه الشعر؛ لأنها قادرة على إدراك أشدّ الحركات سريّة في العالم الداخلي، المنيعة على الكلام. يوجد إذن فنّ، وفي هذه الحالة الموسيقى، التي هي أشدّ غنائية من الشعر الغنائي نفسه. يمكننا أن نستنتج من ذلك أن مفهوم الغنائية لا ينحصر في فرع من الأدب (الشعر الغنائي)، لكنه يشير إلى طريقة ما في الكينونة، وأنَّ الشاعر الغنائي من وجهة النظر هذه، ليس إلا التجسيد الأمثل للإنسان المبهور بنفسِه الخاصة به وبالرغبة في جعلها تُسْمَع.

منذ زمن طويل والشباب بالنسبة إليّ هو *العمر الغنائي*، أي العمر الذي يكون فيه الفرد، وهو مركَّز بصورة مقصورة تقريبًا على نفسه، عاجزًا عن الرؤية، وعن الفهم، وعن الحكم على العالم من حوله بصفاء. إذا انطلقنا من هذه الفرضية (التي هي بالضرورة إجمالية لكنها تبدو لي، بوصفها إجمالاً، صحيحة)، فإن الانتقال من اللانضج إلى النضج هو تجاوز الموقف الغنائي.

إذا تخيلت تكوّن الروائي في صورة حكاية نموذجية، في صورة "أسطورة"، لبَدا لي هذا التكوّن كما لو أنه تاريخ تحوّل؛ شاؤول يتحوّل إلى بولس؛ يولد الروائي على أنقاض عالمه الغنائي.

تاريخ تحوّل

أتناول من مكتبتي *مدام بوفاري*، في طبعة الجيب عام ١٩٧٢. هناك مقدمتان، إحداهما لكاتب هو هنري دو مونترلان، والأخرى لناقد أدبي، هو موريس بارديش. كلاهما وجدا من اللائق أن يظهرا متحفظيْن إزاء الكتاب الذي يحتلان فيه

بصورة غير شرعية غرفة الانتظار. مونترلان: "لا توجد روح [...] ولا جدة فكر [...] ولا حيوية كتابة، ولا ضربات مسبار مفاجئة وعميقة في القلب الإنساني، ولا لقطات في التعبير، ولا أصالة، ولا طرافة: يفتقر فلوبير إلى العبقرية إلى درجة لا يمكن تصديقها." ويتابع، مما لا شك فيه، أنّ من الممكن أن نتعلم منه أشياء، ولكن شريطة ألا نضفي عليه قيمة أكثر مما يملكه وأن نعرف أنه ليس من "العجينة نفسها التي منها راسين، سان سيمون، شاتوبريان، ميشليه".

يؤكد بارديش الحكم ويقص تكوّن فلوبير روائيًا: في سبتمبر ١٨٤٨ عندما كان له من العمر سبعة وعشرين عامًا، قرأ لحلقة صغيرة من الأصدقاء مخطوط *إغواء القديس أنطوان*، "نثره الرومانتيكي العظيم"، الذي (ما زلت أستشهد ببارديش) "وضع فيه قلبه كله، ومطامحه كلها"، كلّ "تفكيره العظيم". كانت الإدانة إجماعية، ونصحه أصدقاؤه أن يتخلص من "تحليقاته الرومانتيكية"، من "حركاته الغنائية الكبيرة". أطاع فلوبير، وشرع بعد ثلاث سنوات، في سبتمبر ١٨٥١، في كتابة *مدام بوفاري*. فعل ذلك "بلا مسرّة"، كما يقول بارديش، كما لو كان "عقابًا" "لم يكفَ عن أن يرغي ويزيد" ضدّه في رسائله: "بوفاري ترهقني، بوفاري تسئمني، وشعبيّة الموضوع تسبب لي الغثيان"، ...إلخ.

يبدو لي قليل الاحتمال أن يكون فلوبير قد كبتَ "قلبه كله، ومطامحه كلها" فقط ليتبّع على مضض إرادة أصدقائه. لا، ما يحكيه بارديش ليس قصة تحطيم ذاتي، بل قصة تحوّل. كان فلوبير في الثلاثين من العمر، اللحظة المناسبة لكي يمزق عذريته الغنائية. أن يشكو بعد ذلك من أن شخصياته رديئة، فتلك الضريبة الواجبة الدفع لقاء ولعه بما صـــار عليه بالنسبة إليه فنّ الرواية وحقله في الكشف الذي هو نثر الحياة.

بعد سهرة اجتماعية انقضت بحضور مدام آرنو التي يعشقها، يعود فريديريك في رواية *التربية العاطفية*، ثملاً من مستقبله، إلى البيت ويتوقف أمام المرآة. أستشهد: "وجد نفسه جميلاً، وبقي مدّة دقيقة ينظر إلى نفسه."

"دقيقة" في هذا القياس الدقيق للزمن، توجد ضخامة المشهد كلها. يتوقف، ينظر إلى نفسه، يجد نفسه جميلاً. خلال دقيقة بأكملها. من دون أن يتحرك. إنه عاشق، لكنه لا يفكر بتلك التي يحبها، مادام مبهورًا بنفسه. ينظر إلى نفسه في المرآة. لكنه لا يرى نفسه ينظر إلى نفسه في المرآة (كما يراه فلوبير). إنه منغلق على أناه الغنائي ولا يعرف أن الومض العذب للهزلي قد حطّ عليه وعلى حبّه.

التحول المعادي للغنائية تجربة أساسية في سيرة حياة الروائي، وهو مبعدٌ عن نفسه، يجد نفسه فجأة على مسافة، مندهشًا من أنه ليس الإنسان الذي كان يظنّ أنه هو. سيعرفُ، بعد هذه التجربة، أنه ليس هناك أيّ إنسان هو مَنْ يظنّ أنه هو، وأن سوء التفاهم هذا عامٌّ، ابتدائي، وأنه يُلقي على الناس (مثلاً على فريديريك المسمّر أمام المرآة) الومض العذب للهزلي. (هذا الومض الهزلي، المكتشف فجــأة، هو التعويض، الرصين والثمين، لتحوله).

تصعد إيما بوفاري، نحو نهاية قصتها، بعد أن طردها أصحاب المصارف، وبعد أن هجرها ليون، إلى عربة الجياد. أمام الباب المفتوح، كان ثمّة شحاذ "يرسل صراخًا أصم". في هذه اللحظة، "أعطته، من فوق كتفه، قطعة من خمسة فرنكات. كانت هي كل ثروتها. *لقد بدا لها جميلاً أن تلقي بها على هذا النحو*".

كانت حقًّا ثروتها كلها. كانت قد بلغت النهاية. لكن الجملة الأخيرة التي وضعتُها بالحروف المائلة تكشف ما رآه فلوبير جيدًا، لكنّ إيما لم تكن واعية به: إنها لم تقم بحركة كريمة فحسب، بل إنه قد *راق لها* أنها تفعلها؛ حتى في هذه اللحظة من اليأس الأصيل، لم تقصّر في عرض حركتها، ببراءة، لنفسها، راغبة

بذلك في أن تكون جميلة. ومض من تهكم عذب لن يتركها أبدًا، حتى خلال سيرها نحو الموت الذي كان أصلاً شديد القرب.

الستار الممزق

ستار سحري، منسوج من الأساطير، كان معلقًا أمام العالم. أرسل سرفانتس دون كيشوت في رحلة ومزق الستار. انفتح العالم أمام الفارس الضالّ في كلّ العري الهزلي لنثره.

إن العالمَ، شأن امرأة تتبرج قبل أن تسرع إلى موعدها الأول، حين يهرع نحونا في لحظة ولادتنا، متبرجٌ أصلاً، ومقنعٌ، و*مفسَّرٌ سلفًا*. ولن يكون الامتثاليون وحدهم المخدوعين؛ فالكائنات المتمردة، المتعطشة إلى معارضة كلّ شيء وكلّ الناس، لا تعي إلى أي درجة هي نفسها مطيعة؛ فهي لن تثور إلا ضد ما هو مفسّر (مفسّرٌ سلفًا) بوصفه جديرًا بالثورة.

نَسَخَ دولاكروا مشهدَ لوحته الشهيرة، *الحرية هادية الشعب*، من ستار المفسّر سلفًا: امرأة شابة تقف على المتراس، الوجه قاس، والثديان عاريان يخيفان؛ إلى جانبها، غلام يحمل مسدسًا. على الرغم من أنني لا أحب هذه اللوحة، فإن من العبث استبعادها من فن الرسم العظيم.

لكن رواية تمجد مثل هذه الأوضاع الاتفاقية، مثل هذه الرموز المستهلكة، تستبعد نفسها من تاريخ الرواية. لأنه في تمزيقه ستار التفسير المسبق إنما أطلق سرفانتس هذا الفن الجديد؛ فحركته المُحَطِّمَة تنعكس وتمتدّ في كل رواية جديرة بهذا الاسم، إنها *آية هوية فنّ الرواية*.

في *الهوجوليات*، وهي هجاء ضد فيكتور هوجو، كتب يونيسكو وهو في السادسة والعشرين من عمره وكان لا يزال يعيش في رومانيا: "يتجلى طابع سيرة الناس المشهورين في أنهم أرادوا أن يكونوا مشهورين. ويتجلى طابع سيرة الناس جميعًا في أنهم لم يريدوا أو أنهم لم يفكروا في أن يكونوا أناسًا مشهورين.[...] إن الإنسان المشهور إنسان مُقرف...".

لنحاول تحديد الكلمات: يصير الإنسان شهيرًا عندما يتجاوز عدد الذين يعرفونه بوضوح عدد الذين يعرفهم هو نفسه. إن العرفان الذي يتمتع به جراح كبير ليس من المجد في شيء: إنه ليس معبودًا من الجماهير بل من مرضاه، من زملائه. إنه يعيش حياة متوازنة. المجد هو اختلال التوازن. توجد مهنٌ تجره وراءها حتمًا، وبصورة لا مفرّ منها: السياسيون، عارضات الأزياء، الرياضيون، الفنانون.

إن مجدَ الفنانين أشدّ وحشية من كل الأمجاد، بما أنه يقتضي فكرة الخلود. وذلك فخ شيطاني؛ لأنّ زعم المرء المتكبر بصورة مضحكة في البقاء بعد موته يرتبط بصورة لا فكاك منها بنزاهة الفنان. كل روايةٍ أبدعت مع حماس حقيقي تتطلع بصورة طبيعية إلى قيمة جمالية دائمة، وهو ما يعني التطلع إلى قيمة قادرة على البقاء من بعد مؤلفها. تنطوي الكتابة من دون امتلاك هذا الطموح على وقاحة؛ لأنه إذا كان السمكري المتوسط مفيدًا للناس، فإن روائيًا متوسطًا ينتج عمدًا كتبًا عابرة، عامة، اتفاقية، وبالتالي غير مفيدة، وبالتالي مزعجة، وبالتالي مؤذية، هو روائيٌّ محتقر. إنها لعنة الروائي؛ إذ إنّ استقامته مربوطة إلى عمود جنون عظمته الكريه.

قتلوا لي ألبرتيني

إن إيفان بلانتي Ivan Blanty، وهو أكبر مني بعشر سنوات، (مات منذ سنوات) هو الشاعر الذي أعجبت به منذ أن كان عمري أربعة عشر عامًا. في واحدة من مجموعاته، كان هناك بيت من الشعر يتكرر غالبًا مع اسم امرأة: "ألبرتينكو، تي"، وهو ما يعني: "ألبرتين، أنتِ". كان ذلك تلميحًا إلى ألبرتين، بطلة بروست، بالطبع. وقد صار هذا الاسم الأول بالنسبة إلي، وأنا مراهق، أشد الأسماء الأنثوية سحرًا.

لم أكن أعرف آنئذ عن بروست إلا ظهر عشرين مجلدًا من *البحث عن الزمن الضائع* في الترجمة التشيكية، المصفوفة على رفٍ في مكتبة صديق. بفضل بلانتي، وبفضل "ألبرتينكو، تي"، غرقت ذات يوم في قراءتها. وحين وصلت إلى *في ظلال ربيع الفتيات*، اختلطت ألبرتين بروست، بصورة غير محسوسة، مع ألبرتين شاعري.

كان الشعراء التشيكيون يعجبون بمبدع بروست، لكنهم لم يكونوا يعرفون سيرة حياته، كما أن إيفان بلانتي أيضًا لم يكن يعرفها، ثم إنني لم أفقد أنا نفسي إلا متأخرًا امتياز هذا الجهل الجميل حين سمعت أن ألبرتين كانت قد استلهمت من رجل، كان محبوبًا لبروست.

ولكن ما الذي يقال لي! سواء أكانت مستلهمة من هذا أم من هذه، ألبرتين هي ألبرتين، وكفى! الرواية هي ثمرة كيمياء تُحَوِّلُ امرأةً إلى رجل، ورجلاً إلى امرأة، والوحلَ إلى ذهب، والنادرة إلى دراما! إنها هذه الكيمياء الإلهية التي تصنع قوة كل روائي، وسرَّ وجلال فنِّه.

لا مجال لفعلِ أيِّ شيء؛ فعلى أني استمررت في اعتبار ألبرتين امرأة لا تنسى بين النساء، ما إن هُمِسَ لي بأن نموذجها كان رجلاً، حتى استقرت هذه المعلومة عديمة الجدوى في رأسي كجرثومة مُرسَلة في برنامج حاسوب ألكتروني.

تسلل ذكرّ بيني وبين ألبرتين، وشوّش صورتها، وخرّب أنوثتها، تارة أراها مع ثديين جميلين، ثم مع صدر مسطح، وشارب يظهر خلال لحظات على جلد وجهها الناعم.

لقد قتلوا لي ألبيرتيني. أفكر بكلمات فلوبير: "على الفنان أن يحمل الأجيال القادمة على الظنّ بأنه لم يعش." يجب فهم معنى هذه الجملة جيدًا: ما يريد الروائي حمايته في المقام الأول، ليس شخصه هو نفسه، بل ألبرتين ومدام أرنو.

حكم مارسيل بروست

لا يمكن لبروست في رواية *البحث عن الزمن الضائع*، أن يكون أكثر وضوحًا: "في هذه الرواية... لا توجد أيّ واقعة ليست خيالية،... لا توجد أي شخصية "ذات مفتاح". وعلى أنها وثيقة الصلة بحياة المؤلف، توجد رواية بروست، بلا التباس، على الجانب الآخر للسيرة الذاتية؛ فلا يوجد فيها أي *قصدية ذات طابع السيرة الذاتية*؛ لم يكتبها ليتكلم عن حياته، بل من أجل أن يوضح لعيون القراء حياتهم هم: "...كل قارئ هو، عندما يقرأ، قارئ نفسه بنفسه. وكتاب الكاتب ليس إلا نوعًا من أداة بصرية يمنحها إلى القارئ لكي يسمح له أن يميز ما لا يكن يسعه، لولا هذا الكتاب، ربما، أن يراه بنفسه. إن التعرّف في نفسه، من قبل القارئ، على ما يقوله الكتاب هو البرهان على حقيقة الكتاب..." لا تعرّفُ جمل بروست هذه معنى الرواية البروستية فحسب؛ إنها تُعَرّفُ معنى فن الرواية بالمعنى المباشر للكلمة.

أخلاق الجوهري

يلخص بارديش حكمه على *مدام بوفاري*: "فات فلوبير مصيره ككاتب! أليس ذلك في الأساس حكم الكثير من المعجبين بفلوبير الذين ينتهون إلى قولهم لكم: آه! ولكن لو قرأتم مراسلاته، أيّ مبدع عظيم، أيُّ إنسان خلاب تكشف عنه!"

أنا أيضًا، أقرأ غالبًا مراسلات فلوبير، متعطشًا لمعرفة ما كان يفكر به حول فنه وفن الآخرين، لكن ذلك لا يمنع من أن المراسلات، أيًّا كان سحرها، ليست مبدعًا عظيمًا ولا مبدعًا؛ لأن المبدع، ليس هو كلّ ما كتبه الروائي، من رسائل، ومذكرات، ويوميات، ومقالات. المبدع، هو *مآلُ عمل طويل حول مشروع جمالي*.

لا بل إني سأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: المبدع هو ما سيصادق عليه الروائي في لحظة التقويم. لأن الحياة قصيرة، والقراءة طويلة والأدب ينتحر بتكاثر جنونيّ. على كل روائيّ أن يستبعد، بادئًا بنفسه، كلّ ما هو ثانوي، وأن يُعظم لنفسه وللآخرين *أخلاق الجوهري*!

لكننا لسنا أمام المؤلفين، مئات، آلاف المؤلفين فحسب، بل أمام الباحثون، جيوش الباحثين الذين يراكمون، على هدي أخلاق مقابلة، كلّ ما يستطيعون العثور عليه لكي يحتضنوا الكلّ، وهي الغاية الأسمى. الكلّ، أي كذلك جبلّ من المسودات، ومن المقاطع المشطوبة، ومن الفصول المهملة من قبل المؤلف لكنها المنشورة من قبل الباحثين في طبعات يقال عنها "محققة"، تحت الاسم الغادر "نصوص مبدلة"، وهو ما يعني، إن كان للكلمات معنىً، أنَّ كل ما كتبه المؤلف يتساوى، وسيكون مصادقًا عليه من قبله بصورة متماثلة.

لقد تخلت أخلاق الجوهري عن مكانها إلى *أخلاق الأرشيف*. (المثل الأعلى للأرشيف: التساوي العذب الذي يسود في قبر جماعي واسع).

القراءة طويلة، والحياة قصيرة

أتحدث مع صديق، كاتب فرنسي، ألحُّ من أجل أن يقرأ جومبروفيتش. عندما التقيته فيما بعد، كان مُحرَجًا: "لقد أطعتك، ولكن صدقًا، لم أفهم حماسك. ما الذي قرأته؟ ــ *المسحورون*! ــ يا للشيطان! لماذا *المسحورون*؟"

ظهرت *المسحورون* في كتاب فقط بعد وفاة جومبروفيتش. إنها رواية شعبية كان قد نشرها عندما كان شابًا في حلقات، وتحت اسم مستعار في صحيفة في بولونيا قبل الحرب. لم يطبعها أبدًا في كتاب، ولم تكن لديه النية أبدًا في الإقدام على ذلك. وفي السنوات الأخيرة من حياته، ظهر مجلد محادثته الطويلة مع دومينيك دو رو Dominique de Roux تحت عنوان *وصية*. يعلق فيها جومبروفيتش على مبدعه كله، كلّه - كتابًا بعد آخر. ولا كلمة واحدة حول *المسحورون*!

أقول: "يجب أن تقرأ *فيرديدورك*! أو *البورنوجرافيا*!"

ينظر إلي بكآبة. "يا صديقي، الحياة أمامي تتقلص. والعيار الزمني الذي وفرته لمؤلفك نفذ."

الصبي الصغير وجدّته

قطع سترافينسكي إلى الأبد صداقته الطويلة مع قائد الأوركسترا أنسرميه الذي كان يريد القيام ببعض الحذف في موسيقاه لبَاليه *لعبة الورق*. بعد ذلك، عاد سترافنسكي نفسه إلى سمفونيته، *سمفونية للآلات الهوائية*، وأجرى عليها تصحيحات عدّة، حتى أنسرميه نفسه استنكر حين علم بذلك، إنه لا يحب التصحيحات ويعترض على حق سترافنسكي في تغيير ما كتبه.

في الحالة الأولى مثلما هو الأمر في الحالة الثانية، كان جواب سترافنسكي ملائمًا؛ ذلك لا يعنيك ياعزيزي! لا تتصرف في مبدعي كما تتصرف في غرفة نومك؛ لأن ما أبدعه المؤلف لا ينتمي إلى أبيه، ولا إلى أمه، ولا إلى أمته، ولا إلى الإنسانية، إنه لا ينتمي إلا إليه، إنه يستطيع أن ينشره حينما يشاء وإذا شاء ذلك، إنه يستطيع تغييره، وتصحيحه، وتمديده، وتقصيره، وإلقاءه في المرحاض من دون أن يتوجب عليه شرح ما قام به لأيٍّ كان.

كان لي من العمر تسعة عشر عامًا حينما ألقى جامعيٌّ شاب في مدينة مسقط رأسي محاضرة عامة؛ كان ذلك في الأشهر الأولى من الثورة الشيوعية، ومنسجمًا مع روح العصر، تحدث عن مسؤولية الفن الاجتماعية. جرت بعد المحاضرة مناقشة، بقي في ذاكرتي الشاعر جوزيف كينار Josef Kainar (من جيل بلانتي Blanty نفسه، مات هو الآخر قبل عدة سنوات) الذي حكى، في جوابه على خطاب العالِم، نادرة: صبي صغير ينزّهُ جدّته العجوز العمياء. كانا يمشيان في الطريق، ومن وقت لآخر، يقول الصبي: "ياجدتي، انتبهي، أمامك جذر!" أما وقد ظنت نفسها على طريق في الغابة، فقد كانت السيدة العجوز تمشي قفزًا. لامَ المارّة الصبيَّ الصغير: "أيها الصبيّ! أهكذا تعامل!" فيجيب الصبي الصغير: "إنها جدتي أنا! أعاملها كما أشاء!" ويختم كينار: "وها أنا، أنا وشعري." لن أنسى أبدًا هذا البرهان على حقّ المؤلف المعلن تحت الأنظار الحذرة للثورة الشابّة.

حكم سرفانتس

قام سرفانتس مرات عدّة في روايته، بإحصاءات طويلة للكتب حول الفروسية. إنه يشير إلى عناوينها، لكنه لم يكن يجد من الضروري دومًا الإشارة إلى اسم مؤلفيها. في تلك الحقبة، لم يكن احترام المؤلف وحقوقه بعد قد صار من العادات.

لنتذكر: قبل أن ينهي الجزء الثاني من روايته، قام كاتبٌ آخر غير معروف حتى ذلك الحين باستباقه حين نشر تحت اسم مستعار تتمته الخاصة به لمغامرات دون كيشوت. كان ردُّ فعل سرفانتس آنئذ كردٍّ فعل روائيّ اليوم: الحنق، هاجم المنتحل بعنف وأعلن بخيلاء: "من أجلي ولد دون كيشوت، وأنا من أجله. عَرَفَ أن يتصرَّف، وعرفتُ أن أكتب. هو وأنا لسنا إلا شيئًا واحدًا...".

منذ سرفانتس، هي ذي العلامة الأولى والأساسية للرواية: إنها إبداع فريد لا يُقلَّد، لا ينفصل عن مخيلة مؤلف واحد. لم يكن هناك أحدٌ يستطيع تخيّل دون كيشوت قبل أن يُكتب، كان *غير المتوقع* نفسه، ومن دون سحر غير المتوقع لا يمكن لأيّ شخصية روائية كبرى (ولا أيّة رواية كبرى) أن تكون من الآن فصاعدًا قابلة للتصور.

كانت ولادة فنّ الرواية مرتبطة بوعي حقٍّ المؤلف وبالدفاع الضاري عنه. إن الروائي هو سيّد مبدعه الوحيد؛ إنه مبدعه. لم يكن الأمر على هذا النحو دائمًا. ولن يكون الأمر على هذا النحو دائمًا. لكن فنّ الرواية حينئذ، وهو ميراث سرفانتس، سيكفّ عن الوجود.

الجزء الخامس

علم الجمال والوجود

علم الجمال والوجود

أين نبحث عن أعمق الأسباب التي يشعر بموجبها البشر بعضهم نحو البعض الآخر بالتعاطف أو بالنفور، أن يستطيعوا أو لا يستطيعوا أن يكونوا أصدقاء؟ كلاريسا وفالتر، هما في *الإنسان الذي لا خصال له*، صديقان قديمان لأولريش. يظهران للمرة الأولى على مسرح الرواية حين يدخل بيتهما ويراهما يعزفان على البيانو معًا. "هذا الصنم ذو الفم المفتوح والساقين القصيرتين، المهجن من الكلب الألماني القصير والبولدوج"، هذا "المضخم الصوتي" الرهيب "الذي تصرخ الروح عبره في الكون مثل أيّل شهواني"، يمثل البيانو بالنسبة إلى أولريش أكثر شيء يكرهه.

يضيء هذا المجاز الخلاف المنيع بين أولريش والزوجين؛ خلافٌ يبدو تعسفيًا وغير مبرّر بما أنه لا يصدر عن أي صراع مصالح ولا هو بالسياسي، ولا بالأيديولوجي، ولا بالديني، ولئن كان عسيرًا على الإدراك إلى هذه الدرجة؛ فلأن جذوره تنزل عميقًا حتى *الأسس الجمالية* لأشخاصهم؛ لنتذكر ما كان هيجل يقوله، الموسيقى هي الفنّ الأكثر غنائية؛ الأكثر غنائية من الشعر الغنائي نفسه. سيصطدم أولريش خلال الرواية كلها بغنائية أصدقائه.

بعد ذلك، كانت كلاريسا في طريقها؛ لأن تشغف بقضية موزبيرجر، وهو قاتل حكم عليه بالإعدام، ويريد المجتمع إنقاذه من خلال إثبات جنونه، وبناء على ذلك براءته. "موزبيرجر هو كالموسيقى"، كما تكرر كلاريسا في كل مكان، وبهذا

الحكم غير المنطقي (غير المنطقي قصديًا؛ لأنه يسمح للروح الغنائية أن تقدم نفسها بجملٍ غير منطقية) تطلق نفسُها صرخات الشفقة في الكون. لكن أولريش يبقى باردًا إزاء هذه الصرخات، لا لأنه يتمنى عقوبة الإعدام لمختلّ، بل لأنه لا يستطيع مكابدة الجنون الهستيري للمدافعين عنه.

لم تبدأ المفاهيم الجمالية في إثارة اهتمامي إلا في اللحظة التي أدركتُ فيها جذورَها الوجودية؛ حيث فهمتُها بوصفها مفاهيم وجودية؛ لأن الناس، بسطاء أو مترفين، أذكياء أو أغبياء، يصطدمون في حياتهم على الدوام بالجميل، وبالبشع، وبالسامي، وبالهزلي، وبالمأساوي، وبالغنائي، وبالدرامي، وبالحدث، وبالطوارئ، وبالتطهير، أو لنتكلم عن مفاهيم أقل فلسفية، بالجلافة، وبالكيتش أو بالشعبي؛ هذه المفاهيم كلها دروبٌ تقود إلى مختلف ظواهر الوجود المنيعة على أيّ واسطة أخرى.

الحدث

يقوم الفن الملحمي على الحدث، والمجتمع المثالي الذي يستطيع الحدث أن يتجلى فيه في كمال حريته كان مجتمع الحقبة البطولية الإغريقية؛ هذا ما يقوله هيجل ويبرهن عليه مع *الإلياذة*: حتى وإن كان آجاممنون أول الملوك؛ فقد اجتمع من حوله ملوك وأمراء آخرون بحرية وهم أحرار على غرار آخيل، في الابتعاد عن المعركة. والشعب أيضًا ذهب مع أمرائه بإرادته الخاصة، لم يكن يوجد أيّ قانون يمكن أن يرغمه، وحدها الاندفاعات الشخصية، وحاسّة الشرف، والاحترام، والتواضع أمام الأقوى، والانبهار بشجاعة بطل ما، ...إلخ. كانت تحدّد سلوك الناس. لقد كفلت حرية المشاركة في الصراع شأن حرية التخلي عنه لكل امرئ استقلاله. هكذا احتفظ الحدث بطابعه الشخصي، وانطلاقًا من ذلك بشكله الشعري.

يعارض هيجل هذا العالم القديم، مهد الملحمة، بالمجتمع في عصره، المنظم في دولة تتمتع بدستور، وبقوانين، وبقضاء، وبإدارة كلية الحضور، وبوزارات، وبشرطة، ...إلخ. يفرض هذا المجتمع مبادئه الأخلاقية على الفرد الذي يتحدد سلوكه على هذا النحو بالإرادات المغفلة الآتية من الخارج أكثر من تحدده بإرادته الشخصية. وفي مثل هذا العالم إنما ولدت الرواية. وشأن الملحمة قديمًا، قامت هي الأخرى على الحدث، لكن الحدث في الرواية يصير إشكاليًا، ويظهر كسؤال متعدد: إذا لم يكن الحدث إلا نتيجة الطاعة، فهل لا يزال حدثًا؟ وكيف التمييز بين الحدث والحركات المتكررة للرتابة؟ وماذا تعني بصورة محسوسة كلمة "حرية" في العالم الحديث، الذي صار بيروقراطيًّا؛ حيث إمكانات الفعل شديدة الضآلة؟

لقد مسَّ جيمس جويس وكافكا الحدود القصوى لهذه الأسئلة. إن الميكروسكوب الهائل لجويس يُكبِّرُ بإفراط كلَّ حركةَ يوميةَ دقيقةَ ويُحَوِّلُ بذلك نهارًا واحدًا عاديًّا لبلوم إلى ملحمة *أوديسه* حديثة كبرى. يصل ك. وقد وُظف مسّاحًا، إلى قرية، مستعدًا للنضال من أجل حقه في أن يحيا فيها، لكن نتيجة نضاله ستكون بائسة؛ إذ لن ينجح بعد مضايقات لا نهاية لها، إلا في تقديم مطالبه إلى عمدة القرية العاجز، ثم إلى موظف ثانوي كان نائمًا، لاشيء أكثر، إلى جانب *أوديسه* جويس الحديثة، تمثل رواية *القصر* لكافكا *إلياذة* حديثة. أوديسه وإلياذة حُلِمَ بهما على قفا العالم الملحمي الذي لم يكن وجهه ممكن البلوغ.

قبل مائة وخمسين عامًا من ذلك، تناول لورنس ستيرن أساسًا هذا الطابع الإشكالي والغريب للحدث؛ ففي *تريسترام شاندي*، لا وجود للأحداث إلا بصورة ضئيلة جدًّا، خلال عدة فصول، يحاول الأب شاندي، بيده اليسرى، أن يسحب المنديل من جيبه الأيمن وأن يرفع في الوقت نفسه بيده اليمنى الشعر المستعار عن رأسه؛ خلال عدة فصول، يفكُّ الدكتور سلوب عُقدًا،عديدة وموثقة جيدًا، لِكيس كان قد وضع فيه أدوات جراحية مخصصة لولادة تريسترام. يُعالجُ هذا الغياب للحدث (أو هذا التصغير للحدث) بابتسامة مثالية (ابتسامة لن يعرفها جويس ولا كافكا

والتي ستبقى بلا مثيل في تاريخ الرواية كله). أعتقد أنني أرى في هذه الابتسامة كآبة جذرية: من يتصرّف يريد أن ينتصر، من ينتصر يأتي بالألم إلى الآخر، التخلي عن الحدث هو الطريق الوحيد للسعادة وللسلام.

الأجلاف

"تكلف الوقار" يعرض نفسه في كل مكان من حوله والقس يوريك، أحد شخصيات *تريسترام شاندي*، لا يرى فيه إلا احتيالاً، "معطفًا يخفي الجهل والحماقة". وبقدر ما يستطيع، يطارده بتعليقات حافلة بـــ "المضحكات والفكاهة". تبدو هذه "الطريقة الطائشة في المزاح" خطرة؛ "فكل عشر كلمات طيبة تحمل له مائة عدو"، حتى إنه ذات يوم"يلقي بسيفه"؛ إذ لم يعد يملك أية قوة لمقاومة ثأر الأجلاف، وينتهي بأن يموت، "مُحَطم القلب". نعم، وهو يقصّ قصة يوريك، يستخدم لورنس ستيرن كلمة "أجلاف"[(1)]. إنها الكلمة التي نحتها رابليه من اللغة اليونانية ليسمي بها الذين لا يعرفون أن يضحكوا. كان رابليه يخشى الأجلاف الذين بسببهم، حسب كلماته، كاد "ألا يكتب أية كلمة". وقصة يوريك هي تحية أخوية يوجهها ستيرن إلى مُعلِّمه عبر قرنين.

يوجد أناس أعجب بذكائهم، وأقدر إخلاصهم لكنني أشعر معهم بالضيق: أراقب أحاديثي لكي لا أفهم بصورة سيئة، لئلا أظهر فظًا، لئلا أجرحهم بكلمة شديدة الخفة. إنهم لا يعيشون بسلام مع الهزلي. إنني لا آخذ ذلك عليهم؛ *فجلافتهم* مدفونة بعمق فيهم وهم لا يستطيعون شيئًا لها، لكنني أنا أيضًا لا أستطيع شيئًا، ودون أن أكرههم، أتلافاهم من بعيد، لا أريد أن أنتهي كالقس يوريك.

كل مفهوم جمالي (والجلافة مفهوم جمالي) يدشن إشكالية بلا نهاية؛ فالذين كانوا يصبون قديمًا على رابليه لعنات أيديولوجية (لاهوتية) كانوا مرغمين على

(١) انظر الفصل السابع من الكتاب الأول: فن الرواية.

ذلك من قبل شيء أشدّ عمقًا من مجرد الإيمان بعقيدة مجردة. كان ذلك خلافًا جماليًا يرهقهم: الخلاف العميق مع غير الجديين؛ السخط ضد فضيحة ضحكة في غير مكانها؛ لأنه إذا كان الأجلاف يميلون إلى أن يروا في كل مزحة تدنيسًا؛ فلأن كل مزحة في الحقيقة هي تدنيس. يوجد تنافر قطعي بين الهزلي والمقدس، ومن الممكن التساؤل فقط أين يبدأ المقدس وأين ينتهي. هل هو محصور في المعبد وحده؟ أم أن مجاله يمتد إلى ما هو أبعد منه، فيُلحِقُ به أيضًا ما يسمى القيم العلمانية الكبرى، الأمومة، والحب، والوطنية، والكرامةَ الإنسانيةَ؟ والذين يرون الحياةَ مقدسة، كليًا، وبلا حدود، يستجيبون لأيّ مزحة بتبرّم، تبرّم صريح أو خفي؛ لأن الهزلي يتكشف في أيّ مزحة وهو بوصفه كذلك يعدّ إهانةً للطابع المقدس للحياة.

لن نفهم الهزلي دون فهم الأجلاف؛ فوجودهم يعطي للهزلي بعده الكامل، ويظهره كرهان، كمخاطرة، ويكشف جوهره الدرامي.

الفكاهة

نسمع في *دون كيشوت* ضحكة نكاد نقول إنها خرجت من المهازل القروسطية: يُضحك من الفارس الحامل صحنًا ذى لحية بمثابة قناع، ويُضحك من خادمه الذي يتلقى ضربات متتابعةً، ولكن فيما عدا هذا الهزلي، المنمط غالبًا، والفظ غالبًا، يجعلنا سرفانتس نتذوق هزلاً آخر تمامًا، أشد رهافة بكثير:

نبيلٌ لطيفٌ من الريف يدعو دون كيشوت إلى دارته؛ حيث يسكن مع ابنه الذي هو شاعر. يتعرف الابن على الفور، وهو أكثر تبصرًا من أبيه، في المدعوّ مجنونًا ويروق له جهرًا أن يبقى على مسافة منه، ثم يدعو دون كيشوت الشابَ لكي يلقي عليه شعره؛ فيطيع هذا مُلاطفًا ويثني دون كيشوت ثناءً فخمًا على موهبته، ينبهر الابن وقد سرّه الإطراء بذكاء المدعو وينسى جنونه جنونه. من هو

الأكثر جنونًا إذن، المجنون الذي يثني على العاقل أم العاقل الذي يُصدّق ثناء المجنون؟ لقد دخلنا في جوّ هزل آخر، أكثر رهافة وفي منتهى القيمة. إننا لا نضحك؛ لأنَّ أحدًا سُخرَ منه، أو ضُحك عليه، أو حتى أُذلّ، بل لأن واقعًا، يتكشف، فجأة، في غموضه، تفقد الأشياء دلالتها الظاهرة، والإنسان الذي يواجهنا ليس هو الإنسان الذي يظن نفسه أنه هو. هذه هي *الفكاهة* (الفكاهة التي هي في نظر أوكتافيو باز "الابتكار العظيم" للأزمنة الحديثة، المدين لسرفانتس).

ليست الفكاهة شرارة تتألق بإيجاز عند خاتمة هزلية لوضعٍ أو لحكايةٍ ما كيْ تجعلنا نضحك. فنورها المكتوم يمتد على كل منظر الحياة. لنحاول كما لو كان شريط فيلم أن نرى من جديد *للمرة الثانية* المشهد الذي أتيتُ على قصّه: النبيل اللطيف يصحب دون كيشوت إلى قصره ويقدم له ابنه الذي سرعان ما يظهر للمدعو الشاذ تحفظه وتفوّقه. لكننا حُذرنا هذه المرة: لقد رأينا من قبل السعادة الأنانية للشاب في اللحظة التي يثني فيها دون كيشوت على شعره، عندما نرى الآن بداية المشهد من جديد ، يبدو لنا سلوك الابن على الفور دعيًّا، غير ملائم لسنّه، أي أنه هزلي منذ *البداية*. على هذا النحو يرى العالمَ رجلٌ راشدٌ يملكُ وراءه كثيرًا من التجارب عن "الطبيعة الإنسانية" (الذي ينظر إلى الحياة مع الانطباع بأنه يرى أشرطة أفلام سبقت رؤيتها) وكفّ، منذ وقت طويل، عن النظر بجدّية إلى جدّية البشر.

وماذا لو هَجَرْنا المأساوي؟

بعد تجارب مؤلمة، فهم كريّون أنه يجب على أؤلئك الذين يتحملون مسؤولية المدينة ترويضُ مشاعرهم الشخصية؛ فيدخل قويًا بهذه القناعة، في صراع مميت مع أنتيجون التي تدافع في مواجهته عن واجبات الفرد التي لا تقلّ شرعية. كان عنيدًا، ثم ماتت، فرغب، وقد سحقه شعوره بالذنب، في أن "لا يرى الغد على

الإطلاق". ألهمت آنتيجون هيجل تأمله العظيم حول المأساوي: بطلان يتواجهان، كلٌ واحد منهما مرتبط ارتباطًا لا ينفصم بحقيقة جزئية، نسبية، لكنها، إن نظرنا إليها في ذاتها، مُبَرَّرة كليًا. كلٌ واحد منهما مستعد للتضحية بحياته من أجلها، لكنه لا يستطيع أن يجعلها تنتصر إلا لقاء الدمار الكلي للخصم. هكذا هما في آن واحد عادلان ومذنبان. وإنه ليُشرّف الشخصيات المأساوية أن تكون مذنبة، كما يقول هيجل؛ فالوعي العميق بالذنب يجعل المصالحة القادمة ممكنة.

كان تحرير الصراعات الإنسانية الكبرى من التأويل الساذج للمعركة بين الخير والشر، وفهمها في ضوء المأساة، إنجازًا عظيمًا للعقل؛ فقد أظهرت النسبية الحتمية للحقائق الإنسانية، وحملت على الإحساس بالحاجة إلى الحكم بالعدل على العدو، لكن حيوية المانوية الأخلاقية لا تقهر: أتذكر اقتباسًا لمسرحية آنتيجون رأيته في براغ بعد الحرب مباشرة، كان المؤلف وقد قتل المأساوي في المأساة قد جعل من كريون فاشيًا كريهًا يسحق بطلة للحرية.

كانت مثل هذه التحيينات السياسية لآنتيجون رائجة بعد الحرب العالمية الثانية؛ فلم يأت هتلر إلى أوروبا بأهوال لا حدّ لها فحسب، لكنه استلب منها إحساسها بالمأساوي. وعلى غرار المعركة ضد النازية، سيكون التاريخ السياسي المعاصر كله منذئذ مرئيًا ومعيشًا بوصفه معركة الخير ضد الشر. فالحروب، والحروب الأهلية، والثورات، والثورات المضادة، والنضالات القومية، والعصيانات وقمعها طُرِدت من ميدان المأساوي وأرسلت تحت سلطة قضاة متعطشين للعقاب. هل هو تراجع؟ أهو سقوط جديد في المرحلة ما قبل المأساوية للإنسانية؟ ولكن، في هذه الحالة، من الذي تراجع؟ التاريخ نفسه، المُغتَصَب من قبل المجرمين؟ أم طريقتنا في فهم التاريخ؟ أقول لنفسي غالبًا: لقد هجرنا المأساوي؛ وهذا هو، على وجه الاحتمال، العقاب الحقيقي.

الهارب

لا يشك هوميروس في الأسباب التي قادت الإغريق إلى حصار مدينة طروادة، لكن أوريبيد، عندما يلقي نظرته على هذه الحرب نفسها من مسافة قرون عدة، بعيدٌ عن الإعجاب بهيلين ويبيّن التفاوت بين قيمة هذه المرأة ومئات الحيوات التي ضُحّي بها لأجلها. في مسرحية *أوريست*، يجعل آبولون يقول: "لم تشأ الآلهة أن تكون هيلين بهذا الجمال إلا لحمل الإغريق على الصراع مع الطرواديين، ولتخفف الأرض نتيجة المجزرة التي يقومون بها من كثرة من الفانين العديدين الذين كانوا يزعجونها." فجأة، يتضح كل شيء: لا علاقة لمعنى أشهر الحروب على الإطلاق بقضية كبرى ما، كانت غايتها الوحيدة القتل، ولكن ألا يزال بوسعنا في هذه الحالة، الحديث عن المأساوي؟

اسألوا الناس عما هي الأسباب الحقيقية لحرب ١٩١٤. لن يعرف أحد الجواب، حتى ولو كانت هذه المذبحة الهائلة في أساس القرن الذي انقضى كله قبل قليل و شرّه كله. لو كان من الممكن أن يُقال لنا على الأقل إن الأوروبيين تقاتلوا فيما بينهم آنئذ لكي ينقذوا شرف زوج مخدوع!

لا يذهب أوريبيد إلى حد اعتبار حرب طروادة حربًا هزلية. غير أنّ رواية قامت بهذه الخطوة؛ فقد بلغ شعورالجندي شفيك دو هاسيك بقلة ارتباطه بغايات الحرب درجة أنه لا يعترض حتى عليها؛ فهو لا يعرفها، ولا يبحث عن معرفتها. الحرب فظيعة لكنه لا يأخذها مأخذ الجد؛ إذ لا يؤخذ مأخذ الجد ما لا يملك معنى.

توجد لحظات يمكن فيها للتاريخ، ولقضاياه الكبرى، ولأبطاله، أن يظهر زهيدًا بل وحتى هزليًا، لكن من الصعب، من اللا إنساني، بل فوق طاقة الإنسان رؤيته على هذا النحو بصورة دائمة. ربما كان الهاربون قادرين على ذلك. شفيك هو هارب. لا بالمعنى القانوني للكلمة (أي من يترك الجيش بصورة غير شرعية)، بل بمعنى لا مبالاته الكاملة نحو الصراع الجماعي الكبير. ومن وجهات النظر كلها، السياسية والقضائية والأخلاقية، يبدو الهارب كريهًا، مذمومًا، مماثلاً للجبناء وللخونة. أما نظرة الروائي فتراه على نحو آخر: الهارب هو من يرفض إضفاء

معنى على صراعات معاصريه. من يرفض أن يرى في المذابح عظمة مأساوية. من يأبى أن يشترك كمهرج في مهزلة التاريخ. رؤيته للأشياء ثاقبة غالبًا، بل ثاقبة إلى حدٍّ بعيد، لكنها تجعل موقفه صعبًا على التمسك به؛ فهو يفصله عن أصحابه، ويبعده عن الإنسانية.

(خلال حرب ١٩١٤، كان التشيكيون جميعًا يشعرون بأنفسهم غرباء عن الغايات التي أرسلتهم للقتال من أجلها الإمبراطورية الهابسبورجية، كان شفيك إذن، وهو محاطٌ بالهاربين، هاربًا استثنائيًا: هاربًا سعيدًا. عندما أفكر بالشعبية الهائلة التي لا يزال يتمتع بها في بلده على الدوام، تخطر لي فكرة أن مثل هذه المواقف الجماعية، النادرة، شبه السرية، غير المتقاسمة مع آخرين، يمكن أن تعطي حتى سبب الوجود لوجود أمة ما).

السلسلة المأساوية

لا ينقضي فعل ما، أيًا كانت براءته، في العزلة؛ فهو يستثير، بوصفه أثرًا، فعلاً آخر، ويُطلق سلسلة كاملة من الأحداث. أين تنتهي مسؤولية الإنسان إزاء فعله الممتد على هذا النحو إلى ما لا نهاية، في تحولٍ عسير على الحسبان وفظيع؟ يلعن أوديب في الخطاب الكبير الذي يلقي به في نهاية *أوديب ملكًا*، من أنقذوا قديمًا جسده طفلاً كان أبواه يريدون التخلص منه؛ إنه يلعن الطيبة العمياء التي أثارت شرًا لا حدَّ له؛ إنه يلعن هذه السلسلة من الأفعال التي لا تلعب فيها شرفيّة القصد أيّ دور، إنه يلعن هذه السلسلة اللامتناهية التي تربط معًا الكائنات البشرية كلها وتجعل منها إنسانية مأساوية واحدة.

هل أوديب مذنب؟ هذه الكلمة المأخوذة من مفردات القانونيين لا تنطوي على أيّ معنى هنا. في نهاية *أوديب ملكًا*، يفقأ عينيه بإبزيمات جلباب جوكاست التي شنقت نفسها. هل هذا فعل عدالة من جانبه أراد تطبيقه على نفسه؟ إرادة معاقبة نفسه؟ أم أنه بالأحرى صرخة يأس؟ الرغبة في أن لا يرى على الإطلاق

الأهوال التي كان سببها وهدفها؟ إذن، أهي رغبة لا في عدالة بل في العدم؟ في *أوديب في كولونا*، المسرحية الأخيرة التي بقيت لنا من سوفوكل، يدافع أوديب، وهو الآن أعمى، بعنف، عن نفسه ضد اتهامات كريون ويعلن براءته تحت النظرة الموافقة لأنتيجون التي ترافقه.

لما كانت الفرصة قد سنحت لي في مراقبة رجال دولة شيوعيين، فقد لاحظت مدهوشًا أنهم كانوا غالبًا شديدي النقد إزاء الواقع المتولد عن أفعالهم والذي رأوه يتحول تحت أعينهم إلى سلسلة لا تضبط من النتائج. ستقولون لي لو كانوا فعلاً ثاقبي النظر فلماذا لم يصفقوا الباب ويخرجوا؟ أبسبب انتهازيتهم؟ أم بسبب حبهم للسلطة؟ أم بسبب الخوف؟ ربما، لكن من غير الممكن استبعاد أن بعضهم على الأقل قد تصرف على هدي الحسّ بالمسؤولية إزاء فعل أسهم قديمًا في القيام به في العالم، ولم يكن يريد إنكار أبوته له، آملاً دومًا في أن يكون قادرًا على تصحيحه، وتحويله، ومنحه من جديد معنى. بقدر ما كان هذا الأمل يتكشف وهميًا، بقدر ما كان المأساوي يبرز في وجودهم.

الجحيم

في الفصل العاشر من رواية *لمن تقرع الأجراس*، يقصّ همنجواي اليوم الذي استولى فيه الجمهوريون (الذين تعاطف معهم كإنسان وكمؤلف) على مدينة صغيرة كان الفاشيون يسيطرون عليها. لقد أدانوا دون محاكمة عشرين شخصًا وطردوهم نحو الساحة التي كانوا من قبل قد جمعوا فيها رجالاً مسلحين بالسياط الحديدية، وبالمذاري، وبالمناجل كي يقتلوا المذنبين. المذنبون؟ لا يمكن أن يؤخذ على أكثرهم إلا انتماؤهم السلبي للحزب الفاشي، حتى إن الجلادين، وهم أناس بسطاء يعرفونهم جيدًا ولا يكرهونهم، كانوا خجولين في البداية ومترددين؛ ولم يستثاروا إلا بفعل الكحول ثم الدم إلى أن انتهى المشهد (يحتلُّ وصفه المُفصَّل عُشر الرواية تقريبًا!) إلى احتدام القسوة حيث تحول كل شيء إلى جحيم.

تتحولُ المفاهيم الجمالية دون توقف إلى أسئلة، أتساءل: هل التاريخ مأساوي؟ لنقل ذلك بصورة مختلفة: هل يملك مفهوم المأساوي معنى خارج المصير الشخصي؟ عندما يطلق التاريخ الجماهير، والجيوش، والآلام، والانتقامات، لا يعود بالإمكان تمييز الإرادات الفردية؛ تغرق المأساة برمتها في فيضان المجاري التي تغمر العالم.

من الممكن عند الاقتضاء البحث عن المأساوي مدفوناً تحت أنقاض الأهوال، في أوّل اندفاع لأولئك الذين ملكوا شجاعة المخاطرة بحياتهم من أجل حقيقتهم.

لكن ثمة أهوال لا يمكن لأيّ بحث أثري أن يعثر تحتها على أي أثر للمأساوي، مجازر من أجل المال، بل أسوأ: من أجل وهمٍ ما، بل ما هو أكثر سوءاً: من أجل غباوة ما.

الجحيم (الجحيم على الأرض) ليس مأساويًّا؛ الجحيم، هو الرعب من دون أيّ أثر للمأساوي.

الجزء السادس

الستار الممزق

ألفونسو كيخادا المسكين

قرر نبيلٌ قرويٌ مسكين، ألفونسو كيخادا، أن يكون فارسًا ضالاً، واتخذ اسمًا له دون كيشوت دو لامانش. كيف تُعَرَّفُ هويته؟ إنه مَنْ ليس هو.

يختلس من حلاق طبق حلاقة نحاسيًا ليتخذ منه خوذة. بعد ذلك، يصل الحلاق بالصدفة إلى الحانة التي كان دون كيشوت يوجد فيها في صحبة امرأة؛ فيرى طبق الحلاقة الخاص به ويريد استرجاعه، لكن دون كيشوت، يرفض، باعتزاز، اعتبارَ الخوذة طبق حلاقة. فجأة يصير شيء بسيط في الظاهر مسألة. كيف البرهنة من ثم على أن طبق الحلاقة الموضوع على الرأس ليس خوذة؟ تعثر الصاحبة الماكرة، لاهية، على الوسيلة الوحيدة الموضوعية لبيان الحقيقة: التصويت السري. يشترك الناس الحاضرون جميعًا بالتصويت والنتيجة لا لبس فيها: تم الاعتراف بالشيء على أنه خوذة. يالها من مزحة أنطولوجية رائعة!

دون كيشوت يعشق دولسينه، لم يرها إلا لمامًا، وربما لم يرها أبدًا. إنه عاشق، لكنه عاشق، كما يقول هو نفسه، "فقط لأن الفرسان الضالين مرغمون على أن يكونوا كذلك". لقد عرف الأدب القصصي دومًا كلّ ضروب عدم الأمانة، والخيانات، وخيبات الأمل الغرامية. أما لدى سرفانتس، فليس العشاق، بل الحبّ،

مفهوم الحبّ نفسه هو موضوع التساؤل؛ إذ ما الحبّ إن أحببنا امرأة من دون أن نعرفها؟ مجرد قرار بالحب؟ أم هو تقليد؟ السؤال يعنينا جميعًا: إذا لم تكن أمثلة الحب منذ طفولتنا تدعونا إلى اتباعها، فهل سنعرف ماذا يعني أن نحب؟

فتح نبيلٌ قروي مسكين، ألفونسو كيخادا، تاريخ فن الرواية مع ثلاثة أسئلة حول الوجود: ما هوية الفرد؟ ما الحقيقة؟ ما الحب؟

الستار الممزق

زيارة أخرى لبراج بعد عام ١٩٨٩. أستخرج بالصدفة من مكتبة صديق، كتابًا لجارومير جون Jaromir John، وهو روائي تشيكي من فترة ما بين الحربين. نسِيَت الرواية منذ زمن طويل، عنوانها *وحش متفجِّر*، وقرأتها ذلك اليوم للمرة الأولى. تقصّ وقد كتبت نحو عام ١٩٣٢، قصة جرت قبل ما يقارب من عشرة أعوام، خلال السنوات الأولى للجمهورية التشيكوسلوفاكية المعلنة عام ١٩١٨. ينتقل السيد آنجلبير، وهو مستشار حراجي في زمن النظام الهابسبورجي إلى براج ليعيش فيها بعد إحالته على التقاعد، لكنه سينتقل وقد اصطدم بالحداثة العدائية للدولة الشابة، من خيبة إلى خيبة. وضعٌ معروف جيدًا. شيء واحد مع ذلك لا سابق له: ليس هولُ هذا العالم الحديث، شؤم السيد آنجلبير، سلطة المال ولا عجرفة الوصوليين، بل الضجة، لا الضجة القديمة لعاصفة أو لمطرقة، بل الضجة الجديدة للآلات، وخاصة السيارات والدراجات النارية: "وحوش متفجرة".

يا للسيد آنجلبير المسكين: يستقر أولاً في دارة بحيٍّ سكني، وهناك، تجعله السيارات يكتشف للمرة الأولى الشرّ الذي يغيِّر حياته إلى هروب بلا نهاية. ينتقل إلى حيٍّ آخر، سعيدًا بأن السيارات في شارعه ممنوعة من الدخول. أما وقد جهل أن المنع لم يكن إلا مؤقتًا، فقد اغتاظ في الليلة التي سمع فيها "الوحوش المتفجرة" تدوّي من جديد تحت نافذته. ومنذئذ صار لا يذهب إلى السرير إلا بعد حشو أذنيه

بالقطن، فاهمًا أن "النوم، هو الرغبة الإنسانية الأعمق، وأن الموت الناتج عن استحالة النوم لا بد أن يكون أسوأ ضروب الموت". يبحث عن الصمت في فنادق الريف (عبثًا)، في مدن المحافظات لدى زملاء قدماء (عبثًا)، وينتهي إلى قضاء لياليه في قطارات تمنحه مع ضجتها العذبة والقديمة نومًا هادئًا نسبيًّا في حياته كإنسان مطارد.

عندما كان جون يكتب روايته، كانت نسبة عدد السيارات تُقاس بسيارة لكل مائة براجي أو، لا أدري، لكل ألف. والحق أنه عندما كانت ظاهرة الضجة (ضجة الآلات) لا تزال نادرة إنما كانت تظهر في كمال جدتها المدهشة. لنستنتج من ذلك قاعدة عامة: إن الدلالة الوجودية لظاهرة اجتماعية ترى بأكبر قدر من الحدة لا في لحظة توسعها بل عندما توجد، في بداياتها، أشدّ ضعفًا بما لا يقارن مع ما ستصير عليه غدًا. يلاحظ نيتشه أنَّ الكنيسة لم تكن في القرن السادس عشر في أي مكان في العالم أقل فسادًا منها في ألمانيا، وأنه لهذا السبب إنما ولد فيها الإصلاح على وجه الدقة؛ لأنّ "بدايات الفساد" وحدها "كانت تُكابَدُ باعتبارها لا تحتمل". كانت البيروقراطية في عهد كافكا طفلاً بريئًا بالمقارنة مع بيروقراطية اليوم، ومع ذلك فكافكا هو الذي كشف فظاعتها التي صارت منذئذ عادية ولم تعد تهمُّ أحدًا. في سنوات الستينيات من القرن العشرين، أخضع فلاسفة لامعون "مجتمع الاستهلاك" إلى نقدٍ وجد نفسه مع مرور السنين مُتَجاوزًا بالواقع بصورة هزلية إلى درجة صار البعض يشعر بالحرج في ادعاء الانتساب إليه؛ لأنه يجب التذكير بقاعدة عامة أخرى، بينما لا يملك الواقع أي خجل في تكرار نفسه، ينتهي الفكر دومًا، في مواجهة تكرار الواقع، إلى السكوت.

في عام ١٩٢٠، كان السيد آنجلبير لا يزال مندهشًا بصخب "الوحوش المتفجرة"، وجدت الأجيال التالية ذلك طبيعيًّا، بعد أن أرعبه، وأمرضه، أعاد الصخب شيئًا فشيئًا تشكيل الإنسان؛ فبحضوره الكلي واستمراره، انتهى إلى تعليمه *الحاجة إلى الصخب* ومعها إلى تعليمه علاقة أخرى تمامًا مع الطبيعة، مع الراحة،

مع الفرح، مع الجمال، مع الموسيقى (التي، وقد صارت قاعًا صوتيًا لا ينقطع، فقدت طابعها كفنّ) بل وحتى الكلام (الذي لم يعد يحتلّ كما كان الأمر قديمًا المقام المتميز في عالم الأصوات). كان ذلك في *تاريخ الوجود* تحوّلاً من العمق ومن الدوام بحيث لم تستطع أيّ حرب ولا أيّ ثورة أن تنتج مثيله؛ تحوّلٌ لاحظَ ووصفَ جارومير جون بتواضع بدايته.

أقول "بتواضع"؛ لأنّ جون كان واحدًا من هؤلاء الروائيين الذين يوصفون بـــ *الثانويين*؛ ومع ذلك فقد كان، سواء أكان كبيرًا أم صغيرًا، روائيًّا حقيقيًا: لم يكن ينسخ حقائق مطرزة على *ستار التأويل المسبق*، كان يملك الشجاعة السرفانتيسية في تمزيق الستار. لنخرج السيد آنجلبير من الرواية ولنتخيله بوصفه رجلاً حقيقيًا يعكف على كتابة سيرته الذاتية؛ لا، إنها لا تشبه في شيء رواية جون! لأنّ السيد آنجلبير، شأن معظم أمثاله، اعتاد الحكم على الحياة بناء على ما يمكن قراءته على الستار المعلق أمام العالم، إنه يعرف أن ظاهرة الصخب، على إزعاجها له، ليست جديرة بالاهتمام. وبالمقابل، فالحرية، والاستقلال، والديمقراطية أو، مرئية من الزاوية المقابلة، الرأسمالية، والاستغلال، واللامساواة، نعم، مائة مرة نعم، إنها مفاهيم خطيرة، قادرة على إعطاء معنى لمصير ما، وعلى جعل مصيبة ما نبيلةً! وهكذا فإنه سيعطي في السيرة الذاتية التي أراه يكتبها والقطن في أذنيه، أهمية كبرى للاستقلال المستعاد لوطنه وسيدين أنانية الوصوليين؛ أما بالنسبة إلى "الوحوش المتفجرة"، فقد أحالها إلى أسفل الصفحة، مجرد إشارة إلى انزعاج بسيط يحمل، في نهاية الأمر، على الضحك.

الستار الممزق للمأساوي

مرة أخرى أيضًا أريد أن أعمل على إبراز شبح ألفونسو كيخادا، أن أراه يمتطي فرسه التي سمّاها روسّينانت، ويمضي بحثًا عن معارك كبرى. إنه على

استعداد للتضحية بحياته من أجل قضية نبيلة، لكن المأساة لا تريده؛ لأن الرواية منذ ولادتها، تحذر من المأساة: من عبادتها للعظمة، من أصولها المسرحية، من عماها نحو نثر الحياة. كم هو مسكين ألفونسو كيخادا؛ فبالقرب من وجهه الحزين كلّ شيء يصيرُ هزلاً.

لا يوجد هناك أي روائي، على وجه الاحتمال، استسلم لفتنة فخامة المأساوي، مثل فيكتور هوجو في روايته *الثالثة والتسعون*° (١٨٧٤)، حول الثورة الفرنسية الكبرى. فأبطاله الثلاثة، المتبرجون وبلباسهم الرسمي، يعطون الانطباع بأنهم انتقلوا مباشرة من خشبة المسرح إلى الرواية: المركيز لانتانس، المخلص بحماس للملكية، سيموردان، الشخصية الكبرى للثورة الذي لا يقل قناعة بحقيقتها، وأخيرًا، ابن أخ لانتانس، جوفان، الأرستقراطي الذي صار تحت تأثير سيموردان جنرالاً كبيرًا للثورة.

هذه هي نهاية قصتهم: في وسط معركة قاسية بصورة مرعبة في قصر محاصر من قبل جيش الثورة، ينجح لانتانس في الهرب بواسطة دهليز سري. ثمّ، وقد صار في ملجأ من المحاصرين، في الغابة، يرى القصر يحترق ويسمع نحيبَ أمٍّ يائسة. في تلك اللحظة، يتذكر أنّ ثلاثة أطفال لأسرة جمهورية احتفظَ بهم أسرى وراء الباب الحديدي الذي يحمل مفتاحه في جيبه. لقد سبق له أن رأى مئات الموتى، من الرجال ومن النساء، ومن الشيوخ، ولم يتحرك له جفن. لكن موت الأطفال، لا، أبدًا، على الإطلاق، إنه لا يستطيع أن يسمح بذلك! يعود من جديد عبر الدهليز تحت الأرضي نفسه، وأمام أعدائه المذهولين، يُحرّرُ الأطفال من اللهب. يُعتقل، ويحكم عليه بالإعدام. حين علم جوفان بالعمل البطولي الذي قام به عمّه، اهتزت قناعاته الأخلاقية: ألا يستحق من جازف بحياته لينقذ حياة أطفال أن يُعفى عنه؟ يساعد لانتانس على الهرب، عارفًا أنه بذلك إنما يدين نفسه بنفسه. والحقيقة، يرسل سيموردان جوفان، مخلصًا بذلك لأخلاق الثورة العنيدة، إلى المقصلة على الرغم من أنه يحبه كما لو كان ابنه. أما بالنسبة إلى جوفان، فإن

قرار الموت عادل، إنه يقبله بهدوء. وفي اللحظة التي يهبط فيها ساطور المقصلة، يطلق سيموردان، الثوري الكبير، على نفسه طلقة في القلب.

إن ما يجعل من هذه الشخصيات ممثلين في مأساة، هو تماهيها الكامل مع القناعات التي هي على استعداد للموت من أجلها، وتموت. تجري *التربية العاطفية*، التي كتبت قبل خمس سنوات (١٨٦٩) وتعالج أيضًا ثورة (هي ثورة ١٨٤٨)، في عالم يقع برمته على الجانب الآخر من المأساوي: فالشخصيات تملك آراءها، لكنها آراء خفيفة، لا ثقل لها، ولا ضرورة لها، وهي تغيّرها بسهولة، لا بسبب إعادة فحص فكرية عميقة بل كما لو أنها كانت تغيّر ربطة عنقها لأن لونها لم يعد يعجبها. عندما يجد ديسلورييه أن فريديريك يرفض منحه خمسة عشر ألف فرنك الموعودة من أجل مجلته، فقد صارت مباشرة "صداقته لفريديريك ميتة [...]، واستحوذت عليه الكراهية ضد الأغنياء. مالَ نحو آراء سينيكال ووعد نفسه بخدمتها". بعد أن خيبت مدام آرنو فريديريك بعفتها، فإنه "تمنى، شأن ديسلورييه، انقلابًا عامًا..."

يصير سينيكال، الثوري الأشرس، "الديمقراطي"، "صديق الشعب"، مديرَ مصنع ويعامل العمال بعجرفة. فريديريك: "آه، أنت شديد القسوة كديمقراطي!" سينيكال: "الديمقراطية ليست فجور الفردانية. إنها المستوى المشترك في ظل القانون، توزيع العمل، النظام!" يصير من جديد ثوريًا خلال أيام ١٨٤٨، ثم يقمع والسلاح بيده، هذه الثورة نفسها. ومع ذلك، فلن يكون من العدل أن نرى فيه انتهازيًا معتادًا على تغيير رأيه. إنّه سواء أكان ثوريًا أم ثوريًا مضادًا، هو نفسه على الدوام؛ لأن ما يعتمد عليه موقف سياسي ما ـ وذلك اكتشاف هائل لفلوبير ـ ليس رأيًا (هذا الشيء الهش، القابل للتبخر!) بل شيئًا أقل عقلانية وأكثر صلابة: مثلاً، لدى سينيكال، تعلق نموذجي بالنظام، كراهية نموذجية للفرد (لـ"فجور الفردانية"، كما يقول).

لا شيء أكثر غرابة على فلوبير من الحكم على شخصياته أخلاقيًا؛ فافتقارها للقناعات لا يجعل من فريديريك أو من ديسلورييه قابليْن للإدانة أو كريهيْن، ثم إنهما أبعد من أن يكونا جبانيْن أو قاسييْن ويشعران غالبًا بالحاجة إلى عمل شجاع؛ فيوم الثورة، كان فريديريك، في وسط الجماهير، وقد لمح إلى جانبه رجلاً أصيب برصاصة في كليتيه، "يلقي بنفسه إلى الأمام، حانقًا..."، لكنها ليست إلا نزوات عابرة لا تتحول إلى موقف دائم.

وحده الأشد سذاجة من الجميع، دوساردييه، يستسلم للقتل من أجل مثل أعلى، لكن مكانه في الرواية ثانوي. ففي المأساة، يحتل المصير المأساوي مقدمة المسرح. ولا يسعنا في رواية فلوبير، أن نلمح مرورها الخاطف كبريق يتلاشى إلا في خلفية المشهد.

الجنّيّة

عيّنَ اللورد اللورثي معلميْن للاهتمام بتوم جونز الشاب: أحدهما، سكوار، رجل حديث، منفتح على الأفكار الليبرالية، وعلى العلم، وعلى الفلاسفة، والآخر، القس ثواكوم، محافظ يرى أن السلطة الوحيدة هي سلطة الدين، رجلان أديبان، لكنهما في الوقت نفسه شريران وأحمقان. إنهما يستبقان تمامًا الثنائي المشؤوم في *مدام بوفاري*: الصيدلي هوميه، المولع بالعلم وبالتقدم، وإلى جانبه، الخوري بورنيزيان، المتزمت.

وعلى شدة حساسيته لدور الحماقة في الحياة، كان فيلدينج يراها استثناء، صدفة، عيبًا (مكروهًا أو هزليًا) لا يمكنها أن تغير رؤيته للعالم بصورة عميقة. أما لدى فلوبير فالحماقة مختلفة؛ إنها ليست استثناء، صدفة، عيبًا، إنها ليست ظاهرة كمية إن صح القول، نقصًا في بعض خلايا الذكاء يمكن شفاؤه بالتعليم، إنها لا

تُشفى، وهي حاضرة في كل مكان، في فكر الحمقى مثلما هي في فكر العباقرة، إنها جزء لا يتجزأ من "الطبيعة الإنسانية".

لنتذكر ما أخذه سان بوف على فلوبير: "الخير شديد الغياب" في *مدام بوفاري*. كيف! وشارل بوفاري! المخلص لزوجته، ولمرضاه، المفتقر لأيِّ أنانية، أليس بطلاً، شهيدَ الطيبة؟ كيف ننساه، هو الذي لم يشعر بأي غضب بعد موت إيما، حين علم بكل خياناتها، بل شعر فقط بحزن لا نهاية له؟ كيف ننسى العملية الجراحيةَ التي أجراها على القدم المعوجة لهيبوليت، خادم في الاصطبل! حامت الملائكةَ كلها من فوقه آنئذ، الإحسان، الكرم، حب التقدم! وهنّأه الناس جميعًا، بما فيهم إيما التي قبّلته، تحت سحر الخير، متأثرة! تبيّن بعد عدة أيام أن العملية الجراحية كانت لاطائل من ورائها، وأن ساق هيبوليت، بعد آلام لا توصف، قد قطعت. بقي شارل محطمًا ومهجورًا بصورة تثير الشفقة من الجميع. شخصية طيبة بصورةَ لا تقبل الاحتمال ومع ذلك فهي شديدة الحقيقة، وهو على وجه اليقين أجدر بالتعاطف بكثير من "المحسنة النشيطة" في الريف التي أثارت شفقة سان بوف إلى حد كبير.

لا، ليس صحيحًا أن "الخير شديد الغياب" في *مدام بوفاري*؛ المشكل في مكان آخر؛ فالحماقة شديدة الحضور فيها، وبسببها لم يكن شارل قابلاً للاستخدام من أجل "المشهد الجميل" الذي كان سان بوف يتمنى رؤيته. لكن فلوبير لا يريد أن يصنع "مشاهد جميلة". إنه يريد الوصول "إلى روح الأشياء". وفي روح الأشياء، في روح *كلّ* الأشياء الإنسانية، في كلّ مكان، يرى جنيةَ الحماقة الحنون ترقص. هذه الجنية الرزينة تعتاد بصورة رائعة على الخير وعلى الشرّ، على المعرفة وعلى الجهل، على إيما مثلما على شارل، عليك مثلما عليّ. لقد أدخلها فلوبير إلى حقل ألغاز الوجود الكبرى.

النزول إلى قاع المزحة الأسود

عندما قصّ فلوبير مشروع رواية ***بوفار وبيكوشيه*** على تورجنييف، أوصاه هذا الأخير بحرارة معالجتَها بصورة شديدة الإيجاز. رأيٌ ممتاز لمعلم عجوز؛ لأنه لا يمكن لهذه القصة أن تحتفظ بفعاليتها الهزلية إلا في شكل قصة قصيرة؛ فالطول سيجعلها رتيبة ومضجرة، إن لم يجعلها مجانية تمامًا. لكن فلوبير يلحّ. إنه يشرح لتورجنييف: "إذا ما عولج [هذا الموضوع] بصورة موجزة، بطريقة مختصرة وخفيفة، فسيكون خيالاً لوذعيًا بهذا القدر أو ذاكَ، ولكن من دون دلالة ومن دون إمكان، في حين أنني إذ أفصله وأطوره، سأبدو مُصدِّقًا لقصتي، ومن الممكن أن نجعل منها شيئًا جدّيًا بل ومرعبًا".

قامت رواية ***القضية*** لكافكا على رهان فني شديد الشبه. يمكن للفصل الأول (الفصل الذي قرأه كافكا على أصدقائه وتسلوا به كثيرًا) أن يفهم (بحق فعلاً) بوصفه مجرد حكاية مضحكة، مزحة: شخص يدعى ك. يُفاجأ ذات صباح في سريره من قبل سيدين عاديين تمامًا يعلنان له من دون أي سبب توقيفه، ويأكلان بهذه المناسبة فطوره ويتصرفان في غرفة نومه بعجرفة بلغت في طبيعتها حدًّا أن ك. وهو في لباس نومه، خجلٌ ومرتبك، لا يعرف كيف يتصرّف. لو لم يقم كافكا فيما بعد بإتباع هذا الفصل بفصول أخرى،.تزداد في سوادها، لما دهش شخص اليوم من ضحك أصدقائه الشديد. لكن كافكا لم يكن يريد (أستخدم من جديد كلمات فلوبير:) "خيالاً لوذعيًا بهذا القدر أو ذاك"، كان يريد أن يعطي لهذا الوضع المضحك "دلالة" أكبر، "أن يُفصّله ويطوّره"، أن يلحّ على "الاحتمال" لكي يستطيع أن يبدو "مُصدِّقًا هذه القصة"، وأن يجعل منها على هذا النحو "شيئًا جديًا بل ومرعبًا". إنه يريد النزول حتى *القاع الأسود للمزحة*.

بوفار وبيكوشيه، وهما متقاعدان عازمان على امتلاك كل المعارف، شخصيتا مزحة، ولكنهما في الوقت نفسه شخصيتا سرٍّ ما، إنهما يمتلكان معارف أغنى لا من كل الناس المحيطين بهما فحسب بل من كل القراء الذين سيقرؤون

قصتهما. إنهما يعرفان الوقائع والنظريات التي تتعلق بهما، بل الحجج المعارضة لهذه النظريات. هل يملكان دماغ ببغاء فلا يفعلان أكثر من إعادة ما تعلماه؟ حتى هذا ليس صحيحًا، إنهما يُظهران غالبًا حسًّا سليمًا مدهشًا ونعطيهما الحق تمامًا عندما يشعران بنفسيهما أرقى من الناس الذين يخالطونهما، وعندما يسخطان من غبائهم ويرفضان التساهل فيه. ومع ذلك، لا أحد يشك في أنهما حمقاوان. ولكن لماذا يبدوان لنا حمقاوين؟ حاولوا أن تُعَرّفوا حماقتهما! حاولوا من ثمَّ أن تُعَرّفوا الحماقة بوصفها كذلك! ما الذي تشبهه هذه الحماقة؟ العقل قادر على الكشف عن الشر الذي يختفي غدرًا وراء الكذبة الجميلة، لكنّه في مواجهة الحماقة، عاجز. ليس لديه شيء يفضحه؛ فالحماقة لا تحمل قناعًا. إنها هنا، بريئة. صادقة. عارية. غير قابلة للتعريف.

أرى من جديد أمامي الثلاثي الهوجوي الكبير، لانتانس، سيموردان، جوفان، الأبطال الثلاثة المتصفون بالنزاهة هؤلاء الذين لا يمكن لأيّ مصلحة شخصية أن تبعدهم عن الصراط المستقيم، وأتساءل: إن ما يعطيهم قوة المثابرة في آرائهم، *من دون أي شك، من دون أي تردد*، أليست الحماقة؟ أهي حماقة فخورة، وقورة، كما لو أنها منحوتة في الرخام؟ حماقة تصحبهم بإخلاص ثلاثتهم كما كانت تصحب إلهة الأولمب قديما أبطالها حتى الموت؟

نعم، هذا ما أظنه. الحماقة لا تحطّ بأي حال من الأحوال من عظمة البطل المأساوي. إذ لما كانت لا تنفصل عن "الطبيعة الإنسانية"، فهي مع الإنسان دومًا وفي كل مكان: في ظلال غرف النوم كما هو الأمر على مسارح التاريخ المضيئة.

البيروقراطية في نظر ستيفتر

أتساءل من أولُ من اكتشف الدلالة الوجودية للبيروقراطية. آدالبير ستيفتر Adalbert Stifter على وجه الاحتمال. لو لم تكن أوروبا الوسطى قد صارت في لحظة ما من حياتي، هوَسي، فمن كان يظن أنني سأقرأ بانتباهٍ شديدٍ هذا المؤلف

النمساوي القديم الذي كان، للوهلة الأولى، غريبا عليَّ بإسهاباته، وبتعليمه، وبأخلاقيته، وبعفته. ومع ذلك، فإنه هو الكاتب الجوهري لأوروبا الوسطى في القرن التاسع عشر، الزهرة الصافية لهذه الحقبة التي تسمى ببيدرماير[١] Biedermeier! رواية ستيفتر، *Der Nachsommer* الأهمّ (*نهاية الخريف*) في عام ١٨٥٧، ضخمة بقدر ما إن قصتها بسيطة: يُفاجأ شاب، هينريش، خلال نزهة في الجبل، بغيوم تنذر بالعاصفة. يبحث عن ملجأ في سكن يستقبله فيه مالكه، وهو أرستقراطي عجوز يسمى ريزاش، بكرم ويتخذ منه صديقًا. هذا القصر الصغير يحمل الاسم الجميل "روزنهوس"، "بيت الورود"، وسيعود هينريش إليه فيما بعد بانتظام، بمعدل زيارة أو زيارتين سنويًا، وفي السنة التاسعة يتزوج من ابنة ريزاش بالمعمودية، وبذلك تنتهي الرواية.

لا يكشف الكتاب دلالته العميقة إلا في النهاية، حين يعتزل ريزاش مع هينريش، ويبوح له خلال خلوة طويلة، بقصة حياته. إنها تقوم على صراعين: أحدهما شخصي، والآخر اجتماعي. سأتوقف عند الثاني: كان ريزاش في الماضي موظفًا رفيع المستوى. وذات يوم، بعد أن لاحظ أن العمل في الإدارة غير ملائم لطبعه، ولأذواقه، ولميوله، يترك وظيفته ويستقر في الريف، في "بيت الورود" لكي يعيش فيه بانسجام مع الطبيعة والقرويين، بعيدًا عن السياسة وبعيدًا عن التاريخ.

إن قطيعته مع البيروقراطية هي نتيجة لا قناعاته السياسية أو الفلسفية بل المعرفة التي يملكها عن نفسه وعن عدم قدرته على أن يكون موظفًا. ماذا يعني أن يكون المرء موظفًا؟ يشرح ريزاش ذلك لهينريش وذلك بقدر ما أعرف، أول (وأبرع) وصف "فنومنولوجي" للبيروقراطية:

مادامت الإدارة تتسع وتتضخم، فإن عليها أن تستخدم عددًا أكبر فأكبر من الموظفين، ومن بينهم، بالضرورة، الرديئون أو شديدو الرداءة. كان لا بدَّ إذن من

(١) انظر الفصل السادس من الكتاب الأول : فنّ الرواية، مادة: أوروبا الوسطى، هامش - ٣ - (المترجم)

إيجاد نسق يسمح للعمليات الضرورية أن تنجز دون أن تفسدها الاختصاصات المتفاوتة للموظفين أو تضعفها. "لكي أجعل فكرتي أشدَّ وضوحًا، يتابع ريزاش، أقول إن الساعة المثالية يجب أن تبنى بطريقة تسير معها على نحو جيد حتى ولو غيرنا قطعها مستبدلين السيئة منها بالحسنة والحسنة منها بالسيئة. مثل هذه الساعة بالطبع لا يمكن تصورها. لكن الإدارة لا يمكن أن توجد على وجه الدقة إلا في هذا الشكل أو أن تختفي نظرًا للتطور الذي عرفته." ليس مطلوبًا من الموظف إذن أن يفهم الإشكالية التي تهتم بها إدارته، بل أن يقوم بحماس بمختلف العمليات دون أن يفهم، بل ودون أن يحاول أن يفهم ما يجري في المكاتب المجاورة.

لا ينقد ريزاش البيروقراطية، إنه يشرح فقط لماذا لم يستطع، وهي على ما هي عليه، أن يكرس لها حياته. إن ما حال بينه وبين أن يكون موظفًا، كان عجزه عن أن يطيع وعن أن يعمل من أجل غايات كانت توجد فيما وراء أفقه، وكذلك بسبب "احترامه للأشياء مثلما هي عليه في ذاتها" (*die Ehrfurcht vor den Dingen wie an sich sind*)، احترامٌ هو من العمق أنه خلال المفاوضات لم يكن يدافع عما كان يطلبه رؤساؤه بل عما "كانت الأشياء تتطلبه لذاتها".

لأن ريزاش هو إنسان المحسوس، إنه متعطش لحياة لا يقوم فيها إلا بأعمال تكون فائدتها مفهومة منه، لا يتردد فيها إلا على أناس يعرف أسماءهم، ومهنهم، وبيوتهم، وأطفالهم، سيكون فيها حتى الزمن، على الدوام، مدركًا ومُتذوقًا من خلال مظهره المحسوس: الصباح، الظهيرة، الشمس، المطر، العاصفة، الليل.

إن قطيعته مع البيروقراطية هي إحدى القطيعات الخالدة للإنسان مع العالم الحديث. قطيعة جذرية بقدر ما هي هادئة، كما يتلاءم مع الجو العجيب لهذا المبدع الغريب الروائي من حقبة البيدرماير.

العالم المُغتَصب للقصر وللقرية

كان ماكس فيبر أول علماء الاجتماع الذين كانت في نظرهم "الرأسمالية والمجتمع الحديث بصورة عامة" يتصفان *قبل كل شيء* بـ"العقلنة البيروقراطية". لم يكن يجد أن الثورة الاشتراكية (التي لم تكن في تلك الحقبة إلا مشروعًا) خطيرة ولا ناجعة، بل بدت له بكل بساطة غير مفيدة لأنها عاجزة عن حلّ المشكلات الرئيسية للحداثة، أي (دَيْوَنَة) (*bureacratisation, Bürokratisierung*) الحياة الاجتماعية التي ستستمر في نظره بصورة حتمية أيًا كان نسق ملكية وسائل الإنتاج.

صاغ فيبر أفكاره عن البيروقراطية بين عام ١٩٠٥ ووفاته في عام ١٩٢٠. ويغريني أن ألاحظ أن روائيًا، هو بالتالي آدالبير ستيفتير، كان واعيًا بالأهمية العميقة للبيروقراطية قبل خمسين عامًا من عالم الاجتماع الكبير، لكني أرفض لنفسي الدخول في الخلاف بين الفن والعلم حول ملكية اكتشافاتهما؛ لأن واحدهما والآخر لا يستهدفان الشيء نفسه. قام فيبر بتحليل سوسيولوجي، تاريخي، سياسي لظاهرة البيروقراطية. كان ستيفتر يطرح على نفسه سؤالاً آخر: ماذا يعني بصورة محسوسة بالنسبة إلى الإنسان العيش في عالم بيروقراطي ؟ كيف تحوّل وجوده؟

بعد ما يقارب الستين عاما من *نهاية الخريف*، كتب كافكا، هذا الأوروبي الوسطي الآخر، *القصر*. كان عالم القصر والقرية في نظر ستيفتير يمثل الواحة التي هرب إليها ريزاش العجوز ليفلت من عمله كموظف كبير، لكي يعيش أخيرًا سعيدًا مع الجيران، والحيوانات، والأشجار، مع "الأشياء مثلما هي في ذاتها". صار هذا العالم، الذي تقوم فيه ضروب أخرى من نثر ستيفتير (وتلامذته)، بالنسبة إلى أوروبا الوسطى رمز حياة بريئة ومثالية. وهذا العالم، القصر مع قرية وديعة، هو الذي جعله كافكا، قارئ ستيفتير، يُغزى بالمكاتب، وبجيش من الموظفين، وبجُراف من الأضابير! فهو يغتصب بقسوة الرمز المقدس للصورة البريئة المعادية

للبيروقراطية بفرضه عليها دلالة مناقضة بصورة دقيقة: دلالة الانتصار الشامل للبيروقراطية الشاملة.

المعنى الوجودي للعالم البيروقراطي

منذ زمن طويل لم يعد تمرد شخص مثل ريزاش، وقد قطع حياته كموظف، ممكنًا. صارت البيروقراطية كلية الحضور ولن يمكن الإفلات منها إلى أي مكان؛ ولن يُعثَرَ في أي مكان على "بيت الورود" لكي يُعاش فيه في اتصال حميم مع "الأشياء مثلما هي في ذاتها". لقد انتقلنا إلى غير رجعة من عالم ستيفتير إلى عالم كافكا.

عندما كان أبوايَ قديمًا يذهبان في إجازة، كانا يشتريان بطاقات السفر في المحطة قبل عشر دقائق من مغادرة القطار؛ كانا يسكنان في فندق ريفي ويدفعان في اليوم الأخير الفاتورة نقدًا لصاحب الفندق. كانا لا يزالان يعيشان في عالم ستيفتير.

إجازاتي تجري في عالم آخر: أشتري بطاقات السفر قبل شهرين واقفًا في صف طويل من المسافرين في وكالة السفر، هناك، يهتم بيروقراطي بي ويهتف لشركة الخطوط الجوية الفرنسية التي يقوم فيها بيروقراطيون آخرون لن أتصل معهم على الإطلاق بحجز مكان لي في طائرة ويسجلون اسمي تحت رقم في قائمة المسافرين؛ أما غرفتي فأحجزها أيضًا سلفًا، هاتفًا إلى موظف استقبال يسجل طلبي على حاسوب ويعلم إدارته الصغيرة بذلك؛ ويوم مغادرتي، يطلق بيروقراطيو نقابة ما، إثرَ مشاجرات مع بيروقراطيي الخطوط الجوية الفرنسية، الإضراب. بعد العديد من المحادثات الهاتفية من جانبي، ومن دون اعتذار (لا أحد يعتذر أبدًا من ك.؛ فالإدارة توجد فيما وراء اللياقة)، تعوضني الخطوط الجوية الفرنسية، وأشتري بطاقة قطار، خلال إجازتي، أدفع في كل مكان بواسطة بطاقة ائتمان مصرفية،

وكل واحد من عشاءاتي مسجل من قبل المصرف في باريس وموضوع على هذا النحو بتصرف بيروقراطيين آخرين، مثلاً بيروقراطيي الضرائب، أو، في حالة ما إذا كنت موضع ظنٍّ بارتكابي جريمة، الشرطة. من أجل إجازتي البسيطة تتحرك كتيبة كاملة من البيروقراطيين، وأتحول أنا نفسي إلى بيروقراطيّ حياتي الخاصة بي (مالئًا استمارات الأسئلة، ومرسلاً المطالبات، ومرتبًا الوثائق في أرشيفي الخاص).

إنَّ الاختلاف بين حياة أبويّ وحياتي مدهش، لقد تسللت البيروقراطية إلى نسيج الحياة كله. "لم يسبق أن رأى ك. في أي مكان الإدارة والحياة متشابكين إلى هذا الحدّ، متشابكين إلى درجة أن شعورًا يراود المرء بأن الإدارة والحياة قد تبادل كلٌّ منهما مكان الآخر"(*القصر*). دفعة واحدة، غيَّرت مفاهيم الوجود كلها من معناها:

مفهوم *الحرية*: لا تمنع أي مؤسسة المساح ك. من أن يفعل ما يشاء؛ ولكن مع حريته الكاملة، ما الذي بوسعه حقًا أن يفعله؟ ما الذي يسع المواطن، مع حقوقه كلها، أن يغيّر في بيئته الأقرب، في المحطة التي تُبنى تحت داره، في مكبر الصوت الزاعق الذي يوضع في مواجهة نوافذه؟ حريته لا محدودة بقدر ما هي عاجزة.

مفهوم *الحياة الخاصة*: لا أحد ينوي منع ك. من ممارسة الحب مع فريدا حتى ولو كانت عشيقة الكلي الحضور كْلامْ؛ ومع ذلك، فهو ملاحق في كل مكان من قبل عيون القصر، ومضاجعاته مُراقبة تمامًا ومسجلة؛ فالمساعدان اللذان أرسلا له، هما معه من أجل ذلك. عندما يشكو ك. من مضايقتهما، تعترض فريدا: "ماذا عندك، يا عزيزي، ضدّ المساعديْن؟ ليس لدينا ما نخفيه عنهما." لا أحد سيعترض على حقنا بالحياة الخاصة لكن هذه لم تعد ما كانت عليه: ليس هناك أي سرٍّ يحميها؛ أينما كنا، تبقى آثارنا في الحواسيب؛ تقول فريدا "ليس لدينا ما نخفيه

عنهما"، ؛ السرّ، لم نعد نبادر حتى بطلبه؛ والحياة الخاصة لم تعد تتطلب أن تكون خاصة.

مفهوم *الزمن*: حين يعارض إنسان إنسانًا آخر، يتعارض زمنان متساويان: زمنان محدودان من حياة زائلة. والحال، إننا اليوم لم نعد نتواجه فيما بيننا بل نواجه الإدارات التي لا يعرف وجودها الشباب ولا الشيخوخة، ولا التعب، ولا الموت، بل يتمُّ *خارج الزمن الإنساني*: يعيش الإنسان والإدارة زمنيْن مختلفيْن. أقرأ في صحيفة الحكاية العادية لصناعي فرنسي صغير عانى من الإفلاس لأن مدينه لم يدفع له ديونه. يشعر بنفسه بريئًا، ويريد أن يدافع عن نفسه أمام العدالة، لكنه يعزف عن ذلك فورًا: فحالته لا يمكن أن تحلَّ قبل أربع سنوات؛ فالإجراءات طويلة، وحياته قصيرة. وهو ما يذكرني بالتاجر بلوك في رواية كافكا *القضية*: فالإجراءات مستمرّة منذ خمس سنوات ونصف من دون أي حكم، وقد نوجّبَ عليه خلال ذلك، أن يتخلى عن أعماله لأنه "عندما يريد المرء أن يفعل شيئًا ما من أجل قضيته، فلن يعود بوسعه أبدًا أن يهتمَّ بشيء آخر" (*القضية*). ليست القسوة هي التي تسحق المساح ك. بل الزمن غير الإنساني للقصر، يطلب الإنسان المقابلات، ويؤجلها القصر، الخصومة تستمر، والحياة تنتهي.

ثم، *المغامرة*؛ كانت هذه الكلمة قديمًا تعبر عن تمجيد الحياة المتصوّرة بوصفها حرية؛ إنّ قرارًا شجاعًا فرديًا يثير تسلسلاً مدهشًا من الأحداث، حرّة كلها وواعية. لكن مفهوم المغامرة هذا لا يتطابق مع ما يعيشه ك. إنه يصل إلى القرية؛ لأنّ استدعاء أرسل له خطأً على إثر سوء فهم بين مكتبين في القصر. إنها ليست إرادته، بل *الخطأ الإداري* هو من أطلق مغامرته، التي لا علاقة لها أبدًا، وجوديًا، مع مغامرة دون كيشوت أو راستينياك[٢]. ونظرًا لاتساع الجهاز البيروقراطي، تصير الأخطاء محتومة بصورة إحصائية، ويجعلها استخدام الحواسيب أيضًا أقلَّ

(٢) شخصية من الشخصيات الروائية للكوميديا الإنسانية لبلزاك، يظهر للمرة الأولى في رواية *الأب جوريو*. (المترجم)

قابلية للكشف وأكثر صعوبة على التصحيح. إن المفاجأة الوحيدة الممكنة في حيواتنا، وكلّ شيء فيها مسبق التخطيط، والتحديد، هي خطأ الآلة الإدارية مع نتائجها غير المتوقعة. يصيرُ الخطأ البيروقراطي الشّعر الوحيد (الشّعر الأسود) في عصرنا.

ويقترب من مفهوم المغامرة مفهوم *المعركة*؛ يلفظ ك. غالبًا هذه الكلمة حين يتكلم عن شجاره مع القصر، ولكن على ماذا تقوم معركته؟ على بعض اللقاءات المجانية مع بيروقراطيين وعلى انتظارٍ طويل. ليس ثمّة مصارعات بين جسد وجسد؛ فخصومنا لا يملكون أجسادًا: التأمينات، الضمان الاجتماعي، غرفة التجارة، العدالة، الضرائب، الشرطة، المحافظة، البلدية. نعارك بقضائنا ساعات وساعات في المكاتب، وفي قاعات الانتظار، وفي الأرشيف. ما الذي ينتظرنا في نهاية المعركة؟ النصر؟ أحيانًا، لكن النصر، ما هو؟ كان كافكا، بناء على شهادة ماكس برود، يتصوّر هذه النهاية لرواية *القصر*: بعد كل هذه المتاعب، يموت ك. من الإرهاق؛ إنه على سرير الموت حين (أستشهد ببرود:) "يصلُ من القصر القرارُ الذي يصرّح بأنه لا يملكُ فعلاً حق الإقامة في القرية ولكن يسمح له مع ذلك بالعيش فيها والعمل فيها نظرًا لبعض الظروف الثانوية".

أعمار الحياة مخفية وراء الستار

أترك الروايات التي أتذكرها تمرّ أمامي، وأحاولُ أن أحدّدَ عمرَ أبطالها؛ مما يثير الدهشة أنهم جميعًا أكثر شبابًا مما هم عليه في ذاكرتي؛ ذلك، لأنهم يمثلون بالنسبة إلى مؤلفيهم وضعًا إنسانيًا بصورة عامة أكثر مما يمثلون وضعًا خصوصيًا لعمرٍ ما؛ ففي نهاية مغامراته، وبعد أن فهم أنه لم يعد يريد العيش في العالم المحيط به، يذهب فابريس دلدنجو إلى الدير. لقد أعجبتُ على الدوام بهذه الخاتمة. سوى أن فابريس لا يزال شابًا يافعًا. كم من الزمن يمكن لإنسان في عمره، أيًا كانت

خيبة أمله مؤلمة بهذا القدر، أن يحتمل العيش في دير؟ لقد أفسدَ استندال هذه المسألة بتركه فابريس يموت بعد سنة واحدة قضاها في الدير. عمر ميشكين ستة وعشرون عامًا، روجوجين سبعة وعشرون، ناستاسيا فيليبوفنا خمسة وعشرون، آجلايا ليس لها من العمر أكثر من عشرين عامًا، وهي على وجه الدقة الأكثر شبابًا، والتي ستحطم في النهاية، بمبادراتها الخرقاء، حياة الآخرين جميعًا. ومع ذلك، لا يفحَصُ عدم نضج هذه الشخصيات بوصفه كذلك. يقصُّ علينا دستويفسكي فاجعة الكائنات الإنسانية، لا فاجعة الشباب.

يستقر سيوران Cioran وهو روماني المولد، في السادسة والعشرين من عمره، في باريس عام ١٩٣٧؛ بعد عشر سنوات من ذلك، ينشر أول كتاب له كتَبَهُ بالفرنسية ويصير أحد كبار الكتاب الفرنسيين في عصره. في سنوات التسعينيات، ترتمي أوروبا، التي كانت شديدة التسامح قديمًا نحو النازية الوليدة، ضد ظلالها بقدرة قتالية شجاعة. آنَ أوانُ تصفية الحسابات مع الماضي وصارت الآراء الفاشية لسيوران الشاب في الحقبة التي كان يعيش فيها في رومانيا فجأة على كل شفة ولسان. وفي عام ١٩٩٥، بعد أن بلغ من العمر أربعة وثمانين عامًا، يموت. أفتح صحيفة باريسية كبرى: سلسلة من مقالات الرثاء على صفحتين. ولا كلمة حول مبدعه؛ فشبابه الروماني هو الذي قزّز، وسحَرَ، وأسخَط، وألهمَ كتَبَتَهَا الجنائزيين. لقد ألبسوا جثة الكاتب الفرنسي الكبير لباسًا فولكلوريًا رومانيًّا وأرغموه، في النعش، على الاحتفاظ بذراعه مرفوعة من أجل تحيّةٍ فاشيّة.

بعد زمنٍ من ذلك، قرأت نصًّا كان سيوران قد كتبه في عام ١٩٤٩ عندما كان له من العمر ثمانية وثلاثون عامًا: "...لا أستطيع حتى أن أتخيل لنفسي ماضيًّ، وعندما أفكر به الآن، يبدو لي أنه يذكرني بسنوات إنسان آخر. وهذا الآخر هو الذي أنكره، "أنا نفسي" كلّه في مكانٍ آخر، على مسافة ألف ميل من الذي كانه".

ما يهمني في هذا النصّ، هو دهشة الإنسان الذي لا ينجح في أن يعثر على أية صلة بين "أنا"هُ الحاضر وأناهُ القديم، الذي يذهل أمام لغز هويته. ولعلكم تتساءلون، ولكن هذا الاندهاش، أهو صادق؟ نعم بالطبع! فالعالم كله يعرفه في صورته العادية: كيف وسعك أن تحمل على محمل الجدّ هذا التيار الفلسفي (الديني، الفني، السياسي)؟ أو (بصورة أكثر ابتذالاً): كيف أمكنك أن تقع في غرام امرأة بهذه البلاهة (أو تقعي في حب رجل بمثل هذا الغباء)؟ والحال، إذا كان الشباب في نظر معظم الناس ينقضي بسرعة وتتبخّرُ ضلالاته من دون أن تترك وراءها أثرًا، فإن شباب سيوران تحجّر، ليس من الممكن الاستهزاء مع الابتسامة المتسامحة نفسها من عاشق مضحك ومن الفاشية.

نظرَ سيوران مذهولاً في سنواته الماضية واحتدّ (أستشهد على الدوام بالنصّ نفسه عام ١٩٤٩): "المصيبة هي صنيع الشباب. فهمُ الذين يروجون مذاهبَ عدم التسامح ويضعونها موضع التطبيق، وهم الذين يحتاجون للدم، وللصراخ، وللصخب، وللهمجية. في الحقبة التي كنت فيها شابًا، كانت أوروبا كلها تؤمن بالشباب، وكانت أوروبا كلها تدفع به إلى السياسة، وإلى شؤون الدولة".

ما أكثر الشخصيات التي أراها من حولي من أمثال فابريس دلدنجو، وآجلايا، وناستاسيا، وميشكين! إنهم جميعًا في بداية الرحلة نحو المجهول، وهم يضلون من دون أي شك، لكنّه ضلالٌ فريد: إنهم يضلون من دون أن يعرفوا أنفسهم أنهم ضالين؛ لأن عدم خبرتهم مزدوجة: إنهم لا يعرفون العالم ولا يعرفون أنفسهم، ولن يبدو لهم ضلالهم بوصفه ضلالاً إلا عندما سيسعهم رؤيته بفضل خبرتهم كراشدين؛ أكثر من ذلك: بفضل خبرتهم كراشدين هذه فقط إنما سيكونون قادرين على إدراك مفهوم الضلال نفسه. أما في الوقت الحاضر، وهم لا يعرفون شيئًا عن النظرة التي سيلقيها المستقبل يومًا ما على شبابهم الماضي، فإنهم يدافعون عن قناعاتهم بقدر أكبر من العدوانية التي يدافع بها عن قناعاته رجل راشد عانى تجربة هشاشة ضروب اليقين الإنسانية.

يكشف احتداد سيوران ضد الشباب عن بداهة: اعتبارًا من كلّ مرقب أقيمَ على الخط المرسوم بين الولادة والموت، يظهر العالم مختلفًا ومواقفُ مَنْ يقف فيه تتحول، لن يفهم أحدٌ الآخر من دون أن يفهم *قبل كل شيء* عمره. والحقيقة، ذلك أمرٌ شديد الوضوح، نعم، شديد الوضوح! لكنّ البداهات المزيفةَ الأيديولوجية وحدها هي المرئيةَ للوهلة الأولى. إذ بقدر ما تكون البداهة الوجودية واضحة بقدر ما تكون مرئيّة أقلّ. تختفي أعمار الحياة وراء الستار.

حرية الصباح، حرية المساء

عندما رسم بيكاسو أول لوحة تكعيبية له، كان له من العمر ستّة وعشرون عامًا: انضمَّ إليه، في العالم كله، عددٌ من الرسامين الآخرين من جيله وتبعوه. ولو أن شخصًا في الستين من عمره سارع إلى تقليده راسمًا بصورة تكعيبية لبدا (وبحق) مضحكًا؛ لأن حرية شابٍّ ما وحرية عجوز ما قارتان لا تلتقيان.

كتب جوته في قصيدة ساخرة (جوته العجوز): "أيها الشاب، أنت قوي في الصحبة، عجوزٌ، في العزلة". والحق أنه عندما يبدأ الشبان في مهاجمة أفكار معترف بها، وأشكالٍ مستقرة، فهم يحبون أن يجتمعوا في عصابات، عندما كان دوران Derain وماتيس Matisse، في بداية القرن الماضي، يقضيان معًا أسابيع طويلة على شواطئ كوليور Collioure، فقد كانا يرسمان لوحات كانت تتشابه، موسومة بالجمالية الوحشية نفسها، ومع ذلك، فلم يكن أيٌّ منهما يشعر بنفسه مقلدًا للآخر، والحقيقة، أنه لا الواحد ولا الآخر كانه.

في تضامن بهيج، حيّا السرياليون في عام ١٩٢٤ موت أناتول فرانس برثاء في صيغة هجاء لا تنسى حماقته: كان إيلوار قد كتب في التاسعة والعشرين من عمره "أمثالك، ياجثة، لا نحبهم!". كما كتب بروتون في الثامنة والعشرين من عمره "مع أناتول فرانس، يرحل قليل من المذلة الإنسانية. فليكن عيدًا يوم ندفن فيه

الحيلة، والتقليدية، والوطنية، والانتهازية، والشك، والواقعية، وفقر القلب!". وكتب آراجون في السابعة والعشرين من عمره "فليذهب إذن من نفق لتوه [...] بدوره كالدخان! قليلٌ من الإنسان يبقى: ولا يزال من المثير للسخط أن نتصور أنه من هذا، على كل حال، كان ثمة شيء".

تعود إليّ كلمات سيوران بمناسبة الشباب وحاجتهم إلى "الدم، والصراخ، والصخب..."، لكني أستعجل لأضيف بأن هؤلاء الشعراء الشباب الذين كانوا يمرون على جثة روائي كبير لم يكفوا بسبب ذلك عن أن يكونوا شعراء حقيقيين، شعراء رائعين؛ فقد كانت عبقريتهم وحماقتهم تنبثق من المصدر نفسه. كانوا عدوانيين بصورة عنيفة (بصورة غنائية) حيال الماضي، وكانوا بالعنف نفسه (الغنائي) مخلصين للمستقبل الذي كانوا يعتبرون أنفسهم مندوبيه والذي كانوا يرونه يبارك بولهم الجماعي البهيج.

ثم تأتي اللحظة التي صار فيها بيكاسو عجوزًا. إنه وحيد، هجرته عصابته، وهجره أيضًا تاريخ الرسم الذي سار خلال ذلك في اتجاه آخر. بدون أسف، وبسرور متعي (لم يفضْ رسمه من قبل أبدًا إلى هذا الحد بالمزاج الطيب)، استقر في بيت فنه، عارفًا أن الجديد لا يوجد في الأمام فحسب، على الطريق الكبير، بل أيضًا على اليسار، وعلى اليمين، في الأعلى، وفي الأسفل، وفي الوراء، وفي كل الاتجاهات الممكنة لعالمه الذي لا يقلد، والذي لا يعود إلا إليه (لأن أحدًا لن يقلده: فالشباب يقلدون الشباب؛ والشيوخ لا يقلدون الشيوخ).

ليس من السهل على فنان شاب مجدد أن يفتن الجمهور، وأن يجعل نفسه محبوبًا، ولكن عندما حوّل فيما بعد مرّة أخرى أسلوبه، مستلهمًا حريته الغسقيّة، وهجر الصورة التي كُوّنت عنه، تردد الجمهور في متابعته. لقد تمتع فيلليني المرتبط بشركة سينمائية إيطالية (هذه السينما الكبرى التي لم يعد لها وجود)، خلال زمن طويل بإعجاب إجماعي، كان فيلمه الأخير آماركورد *Amarcord* (١٩٧٣)، الذي حمل جماله الغنائي الجميع على أن يتفقوا. ثم، تدفق خياله الخلاق مرّة أخرى

واحتدّت نظرته؛ فصار شعره معاديًا للغنائية، وحداثته معادية للحداثة، إنّ الأفلام السبعة في السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته لوحة قاسية للعالم الذي نعيش فيه: كازانوفا *Casanova* (صورة حياة جنسية معروضة، بلغت حدودها المضحكة)، بروفا الأوركسترا *Prova d'orchestra* ، مدينة النساء *Cité des femmes* ، والمركب يبحر *E la nave va* (وداعٌ لأوروبا التي يبحر مركبها نحو العدم، مصحوبًا بألحان الأوبرا)، جنجر وفريد *Ginger et Fred*، أنترفيستا *Intervista* (وداع كبير للسينما، وللفن الحديث، وللفن عمومًا)، لا فوس ديللا لونا *La voce della luna* (وداع نهائي). لقد تخلت عنه خلال هذه السنوات، وقد أسخطتها في آن واحد جماليته المتشددة جدًّا، والنظرة البصيرة التي يلقيها على العالم المعاصر، الحلقات الاجتماعية والصحافة والجماهير (وحتى المنتجون)، وبما أنه لم يكن مدينًا لأحد، فقد كان يتذوق "اللامسؤولية الفرحة" (أستشهد به) لحرية لم يعرفها حتى ذلك الحين.

خلال سنواته العشر الأخيرة، لم يكن لدى بيتهوفن شيء ينتظره من فيينا، ومن أرستقراطيتها، ومن موسيقييها الذين يكرمونه، ولكن لم يعودوا يسمعونه، هو أيضًا لم يكن يسمعهم، ولو بسبب صممه، كان في قمّة فنه؛ فسوناتاته ورباعياته لا تشبه سواها، كانت بتعقيد بنائها بعيدة عن الكلاسيكية دون أن تكون بسبب ذلك قريبة من العفوية السهلة للرومانتيكيين الشباب. لقد اتخذ في تطوّر الموسيقى اتجاهًا لم يُتّبع؛ بلا تلامذة، وبلا ورثة، كان مبدع حريته الغسقيّة معجزة، جزيرة.

الجزء السابع

الرواية، الذاكرة، النسيان

أميلي

حتى حين لن يعود أحد يقرأ روايات فلوبير، فإن جملة "مدام بوفاري، هي أنا" لن تُنسى. هذا الحكم الشهير، لم يكتبه فلوبير أبدًا. إننا مدينون به إلى الآنسة أميلي بوسكيه، روائية رديئة كانت قد عبرت عن مودتها لصديقها فلوبير من خلال نقدها الشديد لرواية *التربية العاطفية* في مقالين غبيين بوجه خاص. ولقد أسرَّتْ أميلي هذه لشخص بقي اسمه مجهولاً منا معلومة قيِّمة جدًا: ذات يوم، كانت قد طلبت إلى فلوبير أيّ امرأة كانتها مدام بوفاري، فأجابها: "مدام بوفاري، هي أنا!" وقد نقل الشخص المجهول متأثرًا هذه المعلومة إلى شخص يدعى السيد ديشارم الذي قام هو الآخر، متأثرًا كثيرًا بما سمع، بإذاعتها على الملأ. إن جبال التعليقات التي ألهمتها هذه الكتابة المشكوك فيها تقول الكثير عن عبث النظرية الأدبية التي، وهي عاجزة أمام مبدع فني ما، تتلفظ إلى ما لانهاية بصيغ جاهزة حول سيكولوجية المؤلف. إنها تقول الكثير أيضًا عما نسميه بالذاكرة.

النسيان الذي يمحو، والذاكرة التي تحوِّل

أتذكر لقاءات مع تلامذة فصلي في الثانوية بعد عشرين عامًا من الشهادة الثانوية: ج. يتوجه إليّ بمرح: "أراك على الدوام تقول لأستاذنا في الرياضيات:

خراء، يا سيدي الأستاذ!"والحق أن اللفظ التشيكي لكلمة خراء كانت تقرفني دومًا، وكنت على يقين مطلق من أنني لم أقل ذلك. لكن الناس جميعًا من حولنا انفجروا ضحكًا، مظهرين أنهم يتذكرون تصريحي الجميل. أما وقد فهمت أن تكذيبي لن يقنع أحدًا، فقد ابتسمت بتواضع ومن دون احتجاج، لأن ذلك، وأضيفه إلى عاري، أعجبني أن أرى نفسي وقد تحولتُ إلى بطل يبصق الكلمة البذيئة على وجه الأستاذ الملعون.

عاش الناس جميعًا مثل هذه القصص. عندما يستشهد أحدهم بما قلتَ خلال محادثة ما، فإنك لا تتعرف نفسك أبدًا؛ فكلماتك هي في أحسن الأحوال مُبسَّطة بعنف، وأحيانًا مُحَرَّفة (عندما تُحْمَلُ سخريتك مَحْمَلَ الجدّ) وغالبًا ما لا تتطابق في شيء مع ما يمكن لك أن تكون قد قلته أو فكرت به أبدًا، ولا يجب أن تتعجب أو أن تستنكر؛ لأن ذلك هو بداهة البداهات: فالإنسان مفصول عن الماضي (حتّى عن الماضي الذي مضى عليه ثوان عدة) بقوّتَيْن تعملان على الفور وتتعاونان: قوة النسيان (التي تمحو) وقوة الذاكرة (التي تحوّل).

إنها بداهة البداهات لكنها عسيرة على القبول؛ إذ عندما نفكرها حتى النهاية، ما الذي تصيره كل الشهادات التي يعتمد عليها التأريخ، ما الذي تصيره ضروب يقيننا حول الماضي؟ وما الذي يصيره التاريخ نفسه، الذي نرجعُ إليه كلّ يوم، مُصدّقين، بسذاجة وبعفوية؟ وراء حدود الحتمي الدقيقة (ليس ثمة شك في أن نابليون قد خسر معركة واترلو)، يمتدُّ فضاءٌ لانهائي، فضاءُ التقريبي، المبتكر، المشوّه، المبسّط، المبالغ فيه، الشرّ المفهوم، فضاءٌ لا نهائي من اللاحقائق التي تتجامع، وتتكاثر كالجرذان، وتتأبّد.

الرواية بوصفها يوتوبيا عالم لا يعرف النسيان

إن النشاط المستمر للنسيان يعطي لكل من أفعالنا طابعًا شبحيًا، لا واقعيًا، بخاريًا. ما الذي تغذيناه قبل الأمس؟ ما الذي قصّهُ عليَّ صديقي أمس؟ وحتى: ما الذي فكرت به قبل ثلاث ثوان؟ نُسِيَ كلُّ ذلك و(وما هو أسوأ بألف مرة!) لا يستحق شيئًا آخر. ضد عالمنا الحقيقي الذي هو، في جوهره، زائل وجدير بالنسيان، تنتصب المبدعات الفنية مثل عالم آخر، عالم مثالي، صلب، لكلّ تفصيلٍ فيه أهميته، ومعناه، وكلّ ما يوجد فيه، كلّ كلمة، كلّ جملة، تستحق فيه أن لا تُنسى، وسبق أن صُمِّمَت على هذا الأساس.

ومع ذلك، فإن إدراك الفن لا يفلت كذلك من سلطة النسيان. مع هذا التدقيق، وهو أن الفنون جميعًا، في مواجهة النسيان، توجد ، كلٌّ منها، في وضع مختلف. ومن وجهة النظر هذه، يتمتع الشعر بامتياز. فمن يقرأ قصيدة لبودلير، لا يستطيع أن يقفز فوق أي كلمة؛ فإن أحبّها قرأها مراتٍ عدة، وربما بصوت مرتفع. وإن أحبَّها حتى الجنون، فسيحفظها عن ظهر قلب. إن الشعر الغنائي قلعة من الذاكرة.

أما الرواية فهي، بالمقابل، قصرٌ محصَّنٌ بصورة سيئة في مواجهة النسيان؛ فإن حسبت ساعة قراءة لعشرين صفحة، فإن رواية من أربعمائة صفحة ستأخذ مني عشرين ساعة، أي لنقل أسبوعًا. نادرًا ما نجد أسبوعًا كاملاً حرًا. ومن المحتمل أكثر أن تتدخل بين ساعات القراءة ساعات راحة قد تمتد أيامًا عدّة، يُقيمُ خلالها النسيان على الفور ورشته، لكن النسيان لا يعمل خلال ساعات الراحة فحسب، إنه يشارك القراءة بصورة مستمرة، من دون أي توقف؛ فأثناء قلب الصفحة، أنسى أصلاً ما أتيت على قراءته، ولا أحتفظ إلا بضرب من الملخص الذي لا غنى عنه لفهم ما سيتلو، في حين أن التفاصيل كلها، والملاحظات الصغيرة، والصيغ المدهشة قد انمحت أصلاً. وذات يوم، بعد سنوات، تستحوذ عليَّ

الرغبة في أن أتكلم عن هذه الرواية لصديق لي، وسنتأكد آنئذ أنّ ذاكراتنا، وهي التي لم تحتفظ من القراءة إلا ببعض المقتطفات، قد بنت لكلٍّ منا كتابيْن مختلفيْن تمامًا.

ومع ذلك؛ فالروائي يكتب روايته كما لو كان يكتب قصيدة. انظروا إليه! إنه مندهشٌ من التأليف الذي يراه يرتسم أمامه: أدنى التفاصيل مهم في نظره، إنّه يُحَوّله إلى لازمة ويجعله يعود في تكرارات عديدة، وتنويعات، وإيماءات، كما هو الأمر في تسلسلٍ موسيقي؛ لذلك فهو على يقين من أن النصف الثاني من روايته سيكون أكثر جمالاً، وأكثر قوة من النصف الأول؛ لأننا بقدر ما نتقدم في قاعات هذا القصر، بقدر ما تتكاثر أصداء الجمل الملفوظة من قبل، والثيمات المعروضة من قبل، وترنّ إذ تُجمع معًا من كل الجهات.

أفكر بالصفحات الأخيرة من *التربية العاطفية*: بعد أن وضع حدًّا منذ زمن طويل لمغازلاته مع التاريخ، ورأى للمرة الأخيرة مدام أرنو، يوجد فريديريك مع ديسلورييه، صديق شبابه. يحكي كل منهما للآخر، وهما كئيبان، زيارتهما الأولى للماخور: كان عمر فريديريك خمسة عشر عامًا، وديسلورييه ثمانية عشر عامًا؛ كانا يصلان إليه مثلَ عاشقين، كلٌّ منهما مع باقة كبيرة من الورود، تضحك الفتيات، فيهرب فريديريك، مذعورًا من خجله، ويتبعه ديسلورييه. الذكرى جميلة؛ لأنها تذكرهما بصداقتهما القديمة التي خاناها بعد ذلك مرات كثيرة لكنها التي تبقى على الدوام مع استرجاعها بعد ثلاثين عامًا، قيمة، وربما أثمن القيم، حتى وإن لم تعد تنتمي إليهما أبدًا. يقول فريديريك "هذا ما امتلكناه من أفضل الأشياء"، ويكرر ديسلورييه الجملة نفسها التي تنتهي بها تربيتهما العاطفية والرواية.

لم تجد هذه النهاية الكثير من الموافقة؛ فقد وجدها البعض شعبية. شعبية؟ حقًّا؟ يمكنني أن أتخيل اعتراضًا آخر، أكثر إقناعًا: إنهاءُ روايةٍ بلازمةٍ جديدةٍ عيبٌ

في التأليف، كما لو أنَّ المؤلف الموسيقيَ يدسّ فجأة لحنًا جديدًا بدلاً من الرجوع، في الوحدات الأخيرة من السمفونية، إلى الثيمة الرئيسية.

نعم، هذا الاعتراض الآخر أكثر إقناعًا، فيما عدا أن لازمة زيارة الماخور ليست جديدة، إنها لا تظهر "فجأة"، لقد عُرِضت في بداية الرواية، في نهاية الفصل الثاني من الجزء الأول؛ فقد قضى الشابّان الفتيّان فريديريك وديسلورييه معًا يومًا جميلاً (كلُّ هذا الفصل مخصص لصداقتهما) وحين يودع أحدهما الآخر، ينظران باتّجاه "الشاطئ اليساري [حيث] كان ثمة نور يلمع في كوّة بيت خفيض". في هذه اللحظة، يرفع ديسلورييه قبعته بصورة مسرحية، ويلقي بحماس بعض الجمل الملغزة. "هذه الإشارة إلى مغامرتهما المشتركة جعلتهما مرحيْن. كانا يضحكان بصوت مرتفع، في الشوارع." على كل حال، لا يقول فلوبير شيئًا عما كانت عليه هذه "المغامرة المشتركة". إنه يحتفظ بقصّها إلى نهاية الرواية لكي يكون صدى الضحك المرح (الذي يرنُّ "بصوت مرتفع في الشوارع") متحدًا مع كآبة الجمل النهائية في تساوقٍ مرهف.

ولكن إذا كان فلوبير خلال كتابته للرواية كلها يسمع هذه الضحكة الجميلة للصداقة، فإن قارئه، فيما يخصه، قد نسيها على الفور، وحين يصل إلى النهاية، فإن ذكر زيارة الماخور لا توقظ فيه أي ذكرى، إنه لا يسمع أي موسيقى لتساوقٍ مرهفٍ ما.

ما الذي يتوجب على الروائي عمله في مواجهة هذا النسيان المدمّر؟ سيستخف به وسيبني روايته كما لو كان يبني قصرًا منيعًا لما لا يُنسى، رغم معرفته أن قارئه لن يطوف به إلا بصورة لاهية، بصورة مسرعة، بصورة نسّاءة، دون أن يسكنه على الإطلاق.

هذه الأهمية الاستثنائية للتأليف هي إحدى العلامات التكوينية لفن الرواية، إنها تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى، وعن المسرحيات (فحريتها المعمارية محدودة على نحو دقيق بمدة العرض وبضرورة أسْر انتباه المشاهد بلا توقف)، وكذلك عن الشعر. وبهذه المناسبة، أليس من المغيظ نسبيًا أنّ بودلير، بودلير الفريد، قد أمكن له أن يستخدم العروض نفسه وشكل القصيدة نفسه اللذين استخدمهما جمهور لا يحصى من الشعراء من قبله ومن بعده؟ لكن هذا هو فنّ الشاعر: تتجلى أصالته بقوة الخيال، لا بمعمار المجموع، بالمقابل، لا ينفصل جمال الرواية عن معمارها؛ أقول *جمال*؛ لأن التأليف ليس مجرد خبرة تقنية، إنه يحمل في ذاته طرافة أسلوب المؤلف (كلّ روايات دستويفسكي قائمة على مبدأ التأليف نفسه)، وهو علامة هوية كلّ رواية خاصة (ضمن هذا المبدأ المشترك، كلّ رواية من روايات دستويفسكي تملك معمارها الفريد). لا بل إن أهمية التأليف أشد إدهاشًا في الروايات الكبرى في القرن العشرين: ***عوليس*** مع تشكيلتها من الأساليب المختلفة، ***فيرديروك*** التي تتقسم قصتها "التشردية" إلى ثلاثة أقسام بواسطة فاصلين مهرجين لا علاقة لهما مع حدث الرواية، والجزء الثالث من ***السائرون نيامًا*** الذي يدمج في مجموع واحد خمسة "أجناس" مختلفة (رواية، قصة قصيرة، تحقيق، شعر، مقالة)، و***النخلات البرية*** لفوكنر المؤلفة من قصتين مستقلتين ذاتيًا تمامًا ولا تلتقيان ...إلخ.

عندما سينتهي ذات يوم تاريخ الرواية، ما المصير الذي سينتظر الروايات الكبرى التي ستبقى بعده؟ بعضها لا يقبل القصّ ومن ثم لا يمكن اقتباسه (كرواية ***بانتاجرويل***، و***تريستام شاندي***، و***جاك القدري***، و***عوليس***). هذا البعض سيبقى أو سيتلاشى كما هو. وبعضها الآخر يبدو، بفضل "الحكاية" التي يتضمنها، قابلاً للقصّ (مثل ***آنا كارنينا***، مثل ***الأبله***، و***القضية***)، وبالتالي قابلاً للاقتباس من أجل السينما،

التأليف

آنا كارنينا مؤلفة وفق خطيْن من القصّ: خطّ آنا (فاجعة الخيانة الزوجية والانتحار) وخط ليفين (حياة الزوجيْن السعيدة نسبيًّا). في نهاية الجزء السابع، تنتحر آنا. يتلو الجزء الأخير، الثامن، المخصص حصريًا لخط ليفين. هو ذا تجاوز شديد الوضوح للمتواضع عليه؛ لأن موت البطلة في نظر كل قارئ هو النهاية الوحيدة الممكنة للرواية. في حين أنَّ البطلة في الجزء الثامن، لم تعد على المسرح، ولم يبقَ من قصتها إلا صدى ضالاً، وخطى خفيفة لذكرى تتباعد، وهذا جميل، وهذا حقيقي، وحده فرونسكي هو اليائس ويذهب إلى صربيا بحثًا عن الموت في حرب ضد الأتراك، وحتى عظمة فعله قد خففت: فالجزء الثامن يجري كله تقريبًا في مزرعة ليفين الذي يسخر خلال المحادثة من الهستيريا القومية السلافيه للمتطوعين الذين يذهبون للمحاربة من أجل الصربيين، فضلاً عن أن هذه الحرب تهم ليفين أقل بكثير مما تهمه تأملاته حول الإنسان وحول الإله، إنها تنبثق قطعًا خلال نشاطه كمزارع، مختلطة مع نثر حياته اليومية التي تنغلق على نفسها كنسيان نهائي من فوق فاجعة غرامية.

. بوضعه قصّة آنا في فضاء العالم الواسع الذي انتهت فيه إلى الانصهار في اتساع الزمن المحكوم بالنسيان، خضع تولستوي إلى النزوع الطبيعي الأساسيّ لفن الرواية؛ لأن القصّ على النحو الموجود فيه منذ الأبد صار رواية في اللحظة التي لم يعد فيها المؤلف يكتفي بمجرد "حكاية"، بل فتح نوافذ كبيرة بأكملها على العالم الذي يمتدّ حوله. هكذا انضمت إلى "الحكاية" "حكايات"أخرى، وحلقات، وأوصاف، وملاحظات، وتأملات، ووجد المؤلف نفسه في مواجهة مادة شديدة التعقيد، شديدة التباين، كان مرغمًا على أن يعطيها، كالمعماري، شكلاً، وهكذا اكتسب التأليف (المعمار) منذ البداية بالنسبة لفن الرواية، أهمية أوليّة.

ومن أجل التلفزيون، ومن أجل المسرح، ومن أجل القصص المصورة، لكن هذا "الخلود" وهم! إذ لكي تصنع من رواية ما مسرحية أو فيلمًا سينمائيًا، يجبُ أولاً تفكيك تأليفها، تقليصها إلى مجرد "حكايتها"، التخلي عن شكلها، لكن ما الذي يبقى من مبدع فني إذا حُرِمَ من شكله؟ نظنُّ أننا نمدّ من عمر رواية كبرى باقتباسها ولا نفعل أكثر من بناء ضريح ضخم يذكّرُ نقشٌ صغيرٌ موجودٌ على الرخام وحده باسم من لا يوجد فيه.

ولادة منسيّة

اليوم، من الذي يتذكر غزو تشيكوسلوفاكيا من قبل الجيش الروسي في أغسطس ١٩٦٨؟ كان ذلك في حياتي حريقًا. ومع ذلك، لو حرّرتُ مذكراتي عن هذا الزمن، فستكون النتيجة بائسة، حافلة على وجه اليقين بالأخطاء، وبكذبٍ غير مقصود، ولكن هناك إلى جانب *الذاكرة العملية*، ذاكرة أخرى: لقد بدا لي بلدي الصغير محرومًا من آخر ما تبقى من استقلاله، مبتلعًا *إلى الأبد* من قبل عالَمٍ أجنبي، ظننت أنني أشهد بداية احتضاره؛ بالطبع، كان تقديري للوضع خاطئًا، لكن على الرغم من خطئي (أو بالأحرى بفضله) نُقِشت تجربة كبيرة في *ذاكرتي الوجودية*: أعرف منذئذ ما لا يستطيع أن يعرفه أيّ فرنسي، أيّ أمريكي، أعرف ما هو بالنسبة إلى رجل أن يعيش موت أمته.

أما وقد انبهرتُ بصورة موتها، فقد فكرت بولادتها، وبصورة أدق بولادتها الثانية، انبعاثها بعد القرنين السابع والثامن عشر اللذين اختفت خلالهما من الكتب، ومن المدارس، ومن الدوائر، اللغة التشيكية (اللغة العظيمة قديمًا لجان هوس Jan Hus ولكومنيوس Comenius)، وعاشت بالتقطير إلى جانب اللغة الألمانية مثلَ لغة خدّامة، فكرتُ بالكُتّاب وبالفنانين التشيكيين في هذا القرن التاسع عشر الذين

كانوا قد أيقظوا أمة نائمة، في زمن قصير بصورة معجِزَة، فكرت ببدريش سميتانا Bedrich Smetana الذي لم يكن يعرف ، حتى الكتابة الصحيحة بالتشيكية، الذي كان يكتب يومياته الشخصية بالألمانية، وكان مع ذلك الشخصية الأشدّ رمزًا للأمة. وضعٌ فريد: كان التشيكيون وجميعهم ثنائيو اللغة يملكون فرصة الاختيار: الولادة أو عدم الولادة، أن يكونوا أو أن لا يكونوا. وكان لأحدهم، هوبير جوردون شوير Hubert Gordon Schauer، الشجاعة في أن يصوغ بلا مواربة جوهر الرهان: "ألن نكون أكثر فائدة للإنسانية لو دمجنا طاقاتنا الروحية في ثقافة أمة عظمى توجد على مستوى أشد رقيًا من الثقافة التشيكية الوليدة؟" ومع ذلك، فقد انتهوا إلى تفضيل "الثقافة الوليدة" على الثقافة الناضجة للألمان.

حاولتُ أن أفهمهم. على ماذا كان يقوم سِحرُ الغواية الوطنية؟ أكان سحر سفرة في المجهول؟ حنينًا إلى ماضٍ ولّى؟ أريحية نبيلة تفضلُ الضعيف على القويّ؟ أم كانت سعادة الانتماء إلى عصابة من الأصدقاء المتعطشين لخلق عالم جديد من *العدم*؟ إبداعُ لا قصيدة، ومسرح، وحزب سياسي فحسب، بل أمة بكاملها، حتى مع لغتها التي اختفى نصفها؟ وبما أنني لم أكن بعيدًا عن هذه الحقبة إلا ثلاثة أو أربعة أجيال؛ فقد دهشت من عجزي عن وضع نفسي في جلد أجدادي، عن إعادة إبداع الوضع المحسوس الذي كانوا قد عاشوه، بواسطة الخيال.

كان الجنود الروس يطوفون في الشوارع، كنت مذعورًا من أن قوة ساحقة ستمنعنا من أن نكون ما كنا عليه وفي الوقت نفسه، كنت ألاحظ، مذهولاً، أنني لا أعرف كيف ولماذا أصبحنا ما كنا عليه، لم أكن حتى متيقنًا من أنني قبل قرن من ذلك كنت سأختار أن أكون تشيكيًا. لم تكن معرفة الأحداث التاريخية هي التي تنقصني. كنت بحاجة لمعرفة أخرى، المعرفة التي، كما كان يمكن أن يقول فلوبير، تذهب إلى "روح" الوضع التاريخي، التي تدرك مضمونه الإنساني. ربما كان يمكن

لرواية، لرواية كبرى، أن تجعلني أفهم كيف أمكن للتشيكيين في ذلك الحين أن يعيشوا قرارهم. سوى أن مثل هذه الرواية لم تكتب. وهناك حالات يكون فيها غياب الرواية غير قابل للعلاج.

النسيان الذي لا يُنسى

بعد أشهر عدة من مغادرتي إلى الأبد بلدي الصغير المخطوف، وجدت في المارتينيك. ربما كنت أريد أن أنسى لبعض الوقت وضعي كمهاجر. لكن ذلك كان مستحيلاً؛ إذ لما كنت مفرط الحساسية لمصير البلدان الصغرى، فقد ذكرني كل شيء هناك ببوهيمياي، لا سيما وأن لقائي مع المارتينيك تمَّ في اللحظة التي كانت فيها ثقافتها تبحث بحماس عن شخصيتها الخاصة.

ما الذي كنت أعرفه آنئذ عن هذه الجزيرة؟ لاشيء. باستثناء اسم إيميه سيزير الذي كنت في السابعة عشرة من عمري قد قرأت شعره مترجمًا بعد الحرب فورًا في مجلة تشيكية طليعية. كانت المارتينيك بالنسبة إلي جزيرة إيميه سيزير. والحقيقة أنها بدت لي كذلك حين وطئت قدماي أرضها. كان سيزير آنئذ عمدة مدينة فوردوفرانس. ورأيت كل يوم بالقرب من مقر دار البلدية جماهير الناس تنتظره كي تكلمه، وتبوح له بما يخالجها، وتطلب إليه النصح. لن أرى قطعًا على الإطلاق مثل هذا الاتصال الحميم، الجسدي، بين الشعب ومَنْ يمثله.

الشاعر بوصفه مؤسس ثقافة، أمة، ذلك رأيته جيدًا في أوروباي الوسطى؛ كذلك كان آدم ميكيفيتش Adam Mickiewicz في بولونيا، وساندور بيتوفي Sàndor Petöfi في المجر، وكاريل هينيك ماشا Karel Hynek Macha في بوهيميا، لكن ماشا كان شاعرًا ملعونًا، وميكيفيتش مهاجرًا، وبيتوفي شابًا ثوريًا قتل

في عام ١٨٤٩ في معركة. لم يُقدَّر لهم أن يعرفوا ما عرفه سيزير: حبُّ شعبه المصرح به علناً، ثم إن سيزير ليس رومانتيكيًّا من القرن التاسع عشر، إنه شاعر حديث، وريث رامبو، وصديق السرياليين. إذا كان أدبُ البلدان الصغرى في أوروبا الوسطى متجذرًا في ثقافة الرومانتيكية، فإن أدبَ المارتينيك (وكل جزر الآنتيل) ولد (وكان ذلك ما يثير إعجابي!) من جمالية الفن الحديث!

إنها قصيدة لسيزير الشاب التي أطلقت كل شيء: ***دفتر عودة لبلد المهد*** (١٩٣٩)؛ عودة زنجي إلى جزيرة آنتيليه من الزنوج؛ من دون أي رومانتيكية، ولا أي مثالية (لا يتحدث سيزير عن السود، بل يتحدث عمدًا عن *الزنوج*)، تتساءل القصيدة ، بعنف: *من نحن*؟ يا إلهي، في الحقيقة، من هم، سود جزر الآنتيل هؤلاء؟ لقد نفوا إلى هنا في القرن السابع عشر من أفريقيا، ولكن من أين على وجه الدقة؟ أي قبيلة كانوا يؤلفون جزءًا منها؟ ما الذي كانته لغتهم؟ نُسيَ الماضي. أعدمَ بالمقصلة. أعدم بالمقصلة بواسطة رحلة طويلة في الأنبار، بين الجثث، والصراخ، والبكاء، والدم، والانتحار، والقتل، لا شيء بقي بعد عبور الجحيم هذا، لا شيء سوى النسيان: *النسيان الأساسيّ و المؤسّس*.

كانت صدمة النسيان التي لا تنسى قد حوّلت جزيرة العبيد إلى مسرح أحلام؛ إذ ما استطاع المارتينيكيون تصوّر وجودهم الخاص بهم، وأن يخلقوا *ذاكرتهم الوجودية* إلا بالأحلام، كانت صدمة النسيان التي لا تنسى قد ارتقت بالقصّاصين الشعبيين إلى مقام شعراء الهوية (ومن أجل تكريمهم إنما كتب باتريك شاموازو Patrick Chamoiseau روايته سوليبو العظيم)، وأورثت فيما بعد ميراثهم الشفهي العظيم، مع مبدعاته وجنونه، إلى الروائيين. هؤلاء الروائيون، كنت أحبهم، كانوا قريبين إليَّ بصورة غريبة (لاالمارتينيكيين منهم فحسب بل أيضًا الهايسيين، رنيه دوبيستر René Depestre، المهاجر مثلي، وجاك ستيفن ألكسيس

Jacques Stephen Alexis، الذي أعدم في عام ١٩٦١ كما حدث قبل عشرين عامًا في براج، لفلاديسلاف فانكورا، أول حبٍّ أدبيّ لي)، كانت رواياتهم شديدة الإبداع (فقد لعب الحلم، والسحر، والخيال الحرّ فيها دورًا استثنائيًّا) والأهمية لا بالنسبة إلى جزرهم بل (وهو أمرٌ نادر أشير إليه) بالنسبة إلى الفن الحديث للرواية، بالنسبة إلى الأدب العالمي.

أوروبا منسيّة

ونحن، في أوروبا، من نحن؟ أفكر بالجملة التي كتبها فريديريش شليجيل في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر: "إنّ الثورة الفرنسية، وفيلهلم مايستر *Wilhelp Meister* لجوته، و*Wissenschaftslehre* لفيختة هي أكبر ميول عصرنا (*die grösten Tendenzen des Zeitalters*)." وضعُ روايةٍ وكتابٍ في الفلسفة على المستوى نفسه مع حدثٍ سياسيٍّ هائل، هذا ما كانت عليه أوروبا، أوروبا التي ولدت مع ديكارت وسرفانتس: أوروبا العصور الحديثة.

من الصعب تخيل أن أحدًا قبل ثلاثين عامًا قد كتب (مثلاً): إن القضاء على الاستعمار، ونقد التقنية لهيدجر وأفلام فيلليني تجسّد أكبر ميول عصرنا، لم تعُد هذه الطريقة في التفكير تستجيب لروح العصر.

واليوم؟ من يجرؤ على إضفاء الأهمية نفسها على مبدعٍ ثقافي (فني، وفكري) و(مثلاً) اختفاءِ الشيوعية في أوروبا؟

ألم يعد يوجد مبدع بمثل هذه الأهمية ؟

أم أننا فقدنا القدرة على التعرف عليه؟

ليس لهذه الأسئلة معنى؛ فأوروبا العصور الحديثة لم تعد موجودة هنا، وأوروبا التي نعيش فيها لم تعد تبحث عن هويتها في مرآة فلسفتها وفنونها.

ولكن أين هي المرآة؟ أين نذهب بحثًا عن وجهنا؟

الرواية بوصفها رحلة عبر القرون والقارات

القيثارة والظلّ (١٩٧٩)، رواية لأليخو كاربانتييه مؤلفة من أجزاء ثلاثة. وُضِعَ الجزء الأول في بداية القرن التاسع عشر في تشيلي حيث يقيم لبعض الوقت مَنْ سيصير البابا بي التاسع، وقد قرر بناء على قناعته بأن اكتشاف القارة الجديدة كان الحدث الأمجد للمسيحية الحديثة، أن يكرّسَ آنئذ حياته لتطويب كريستوف كولوميوس. يعيدنا الجزء الثاني ثلاثة قرون إلى الوراء: يقصُّ كريستوف كولومبوس نفسه مغامرة اكتشافه أمريكا العجيبة. أما في الجزء الثالث، بعد أربعة قرون من موته، فيشهد كريستوف كولومبوس، دون أن يُرى، جلسة المحكمة الكنسية التي قامت، بعد نقاش علمي بقدر ما هو مزاجي (نحن في حقبة ما بعد كافكا التي لم تعد فيها حدود اللااحتمالي مراقبة)، برفض تطويبه.

دمجُ حقبٍ تاريخيةٍ مختلفةٍ في تأليفٍ واحدٍ على هذا النحو تلكَ واحدة من الإمكانات الجديدة، المستحيلة قديمًا، التي انفتحت أمام فنّ الرواية في القرن العشرين ما إن عبرَ حدودَ انبهاره بالسيكولوجية الفردية وعكفَ على الإشكالية الوجودية بالمعنى الواسع، والعام، وفوق الفردانيّ لهذه الكلمة، مرة أخرى أستند إلى *السائرون نيامًا*؛ حيث يتوقف هرمان بروخ لكي يبين الوجود الأوروبي وقد جرفه سيل "انحطاط القيم" عند ثلاث حقب تاريخية منفصلة، ثلاث درجات كانت تهبط بواسطتها أوروبا نحو الانهيار النهائي لثقافتها ولسبب وجودها.

دشن بروخ طريقًا جديدًا للشكل الروائي. هل يوجد مبدع كاربانتيه على هذا الطريق نفسه ؟ بالطبع نعم، لا يمكن لأي روائي كبير أن يخرج من تاريخ الرواية، لكن وراء الشكل المماثل تختفي مقاصدُ مختلفة. فبمواجهة حقب تاريخية مختلفة، لا يبحث كاربانتييه عن حلّ سرّ احتضارٍ كبير؛ فهو ليس أوروبيًّا؛ إذ لا تزال العقارب على ساعته (ساعة الأنتيل وأمريكا اللاتينية كلها) بعيدة عن منتصف الليل؛ إنه لا يتساءل: "لماذا علينا أن نزول"، بل: "لماذا وَجَبَ علينا أن نولد".

لماذا وَجَبَ علينا أن نولد؟ ومن نحن؟ وماهيَ أرضنا، ***terra nostra***؟ لن نفهم إلا القليل من الأشياء إنِ اكتفينا بسبْرِ لغز الهوية بمساعدة الذاكرة الاستبطانية المحض؛ من أجل الفهم، تجبُ المقارنة، كما يقول بروخ، يجبُ إخضاع الهوية لامتحان المواجهات؛ يجب مواجهة (كما فَعَلَ كاربانتييه في ***عصر التنوير***، ١٩٥٨) الثورة الفرنسية مع شبيهاتها الأنتيلية المطابقة (المقصلة الباريسية مع مقصلة جوادلوب)، يجب أن يتآخى مستعمرٌ مكسيكيٌّ من القرن الثامن عشر (في ***حفلة موسيقية باروكية***، ١٩٧٤) في إيطاليا مع هاندل، وفيفالدي، وسكارلاتي (وحتى مع سترافنسكي وآرمستونج، في الساعات المتأخرة من حفلة شراب!) ويجعلنا نشهد بذلك مواجهة رائعة لأمريكا اللاتينية مع أوروبا، يجب أن يتمَّ حبُّ عامل وعاهرة في رواية ***في طرفة عين*** (١٩٥٩) لجاك ستيفن أليكسيس في ماخور هاييتي مع عالمٍ غريبٍ تمامًا ممثلٍ بالزبائن البحارة الأمريكيين الشماليين كقماشة خلفية له؛ لأن صدامَ الفتوحات الإنجليزية والإسبانية لأمريكا هي في كل مكان في الجوّ: "افتحي عينيك ياآنسة هارييت، وتذكري أننا ذبحنا هنودنا الحمر، وأننا لم نملك أبدًا الشجاعة على مضاجعة النساء الهنديات لكي يخرج من ذلك على الأقل بلدٌ مختلط"، كما يقول بطل رواية كارلوس فوينتس (***جرينجو العجوز***، ١٩٨٣)، عجوزٌ أمريكيٌّ شماليٌّ ضالٌّ في الثورة المكسيكية؛ إنه بهذه الكلمات، يُدرك الاختلاف، في الوقت

نفسه، بين الأمريكتيْن، وكذلك بين نموذجيْن متعارضيْن من القسوة: القسوة الراسخة في الاحتقار (الذي يفضل القتل عن مسافة، دون مسِّ العدو، وحتى دون رؤيته) والقسوة التي تتغذى من اتصال مستمر حميمي (يرغب في القتل موجّهًا النظرَ إلى عينيْ العدو)...

إن هوى الصدام لدى هؤلاء الروائيين جميعًا هو في الوقت نفسه الرغبة في هواء، في فضاء، في تنفس: الرغبة في أشكال جديدة؛ أفكر برواية *أرضنا* (١٩٧٥) لفوينتس، هذه الرحلة الشاسعة عبر العصور والقارات، نلتقي فيها بالشخصيات نفسها التي تتجسد من جديد بفضل خيال المؤلف الثمل تحت الاسم نفسه في حقب مختلفة؛ فحضورها يُؤمِّنُ وحدة التأليف التي تنتصب، وهو أمر لا يُصدَّق، في تاريخ الأشكال الروائية، على الحدود القصوى للممكن.

مسرح الذاكرة

في رواية *أرضنا* ***Terra Nostra***، شخصية عالمٍ مجنونٍ يملك مختبرًا عجيبًا، "مسرح الذاكرة"، تسمح له فيه آليّة خارقة من القرون الوسطى بأن يعرض على شاشة ما لا كلَّ الأحداث التي جرت فحسب بل كلَّ الأحداث التي كان يمكن أن تحدث؛ ففي نظره توجد إلى جانب "الذاكرة العلمية"، "ذاكرة الشاعر" التي تتضمَّنُ بجمعها التاريخ الحقيقي والأحداث التي كانت ممكنة كلّها، "المعرفة الشاملة للماضي الشامل".

وكما لو أنه استلهم عالِمَهُ المجنون، وضع فوينتس على خشبة المسرح في روايته *أرضنا* شخصيات تاريخية من إسبانيا، ملوكًا وملكات، لا تتماثلُ مغامراتها

مع ما جرى حقًا؛ إن ما يعرضه فوينتس على شاشة "مسرح الذاكرة" الخاص به ليس تاريخ إسبانيا، بل هو *تنويع خيالي عجيب على ثيمة تاريخ إسبانيا*.

وهو ما يجعلني أفكر بمقطع شديد الغرابة من ***هنري الثالث*** (١٩٧٤) لكازيميريز برانديس: يُعلّم مهاجر بولوني في جامعة أمريكية، تاريخ الأدب في بلده، ولما كان يعرف أن أحدًا لا يعرف شيئًا عن الموضوع، يبتكر، ليتسلى، أدبًا مُتخيَّلاً، مؤلفًا من كُتّابٍ ومبدعاتٍ لم تر النور على الإطلاق. وفي نهاية السنة الجامعية، يلاحظ، خائبَ الأمل بصورة غريبة، أنّ هذا التاريخ الخياليَّ لا يتميز عن التاريخ الحقيقيّ بشيء جوهريّ، وأنه لم يبتكر شيئًا لم يسبق له أن حدث، وأن خداعه يعكسُ بصدقٍ معنى الأدب البولوني وجوهره.

كان لروبير موزيل أيضًا "مسرح الذاكرة" الخاص به، كان يراقب فيه نشاط مؤسسةً قويةً في فيينا، "العمل الموازي"، التي كانت تُعدُّ من أجل عام ١٩١٤ الاحتفالَ بعيد ميلاد إمبراطورها مع النيّة في أن تجعلَ منه عيدًا أوروبيًا عامًا للسلام (نعم، أيضًا مزحة ضخمة سوداء!)؛ كلُّ أحداث ***الإنسان الذي لا خصال له***، المعروضة على ألفيْ صفحة، تنعقدُ من حول هذه المؤسسة الهامّة الفكريّة، السياسيّة، الدبلوماسيّة، الاجتماعيّة التي لم يسبق لها أن وجدت أبدًا.

كان موزيل وقد سحرته أسرار وجود الإنسان الحديث يَعتَبرُ الأحداثَ التاريخية بوصفها (أستشهد به) *vertauschbar* (قابلة للتغيير فيما بينها، قابلة للاستبدال)؛لأنّ تواريخ الحروب، وأسماء المنتصرين والمهزومين، ومختلف المبادرات السياسية تنتج عن لعبة تنويعات وتبديلات تتعيّنُ حدودها بواسطة القوى العميقة والخفية. وغالبًا ما تتجلى هذه القوى في تنويعٍ آخر من التاريخ بطريقة أكثر إيحاءً مما هي عليه في ذلك الذي تمَّ بالصدفة.

تقولُ لي إنهم يكرهونك؟ ولكن ماذا يعني ذلك، "إنهم"؟ كلُّ شخصٍ يكرهك بطريقة مختلفة وكن على ثقة من أنه يوجد بينهم من يحبك. يعرف النَّحْوُ بشعوذته أن يحوِّل كثرة من الأفراد إلى كيان واحد، فاعلٍ واحد، "ذات" واحدة تسمى "نحن" أو "هم"، لكنها، بوصفها واقعًا محسوسًا، لا توجد. تموت العجوز آدّي في وسط عائلتها الكبيرة. يقصُّ فوكنر (في روايته *بينما أحتضر*، ١٩٣٠) رحلتها الطويلة في النعش نحو المقبرة في ركنٍ قصيٍّ من أمريكا. إنَّ بطلَ الرواية جمعٌ، عائلةٌ؛ إنها جثتــــ*ها*، رحلتــــ*ها*. لكن فوكنر يتغلبُ بواسطة شكل الرواية على خديعة الجمع؛ لأنه ليس هناك راوٍ وحيدٍ يقصُّ بل الشخصيات نفسها (هناك خمسة عشر) هي التي (في ستين فصلاً قصيرًا) تقصُّ، كل منها على طريقتها، هذه الرحلة.

إن النزعة إلى تحطيم *الخدعة النحوية للمتعدد* ومعها *سلطة الراوي وحده*، وهي نزعة مدهشة جدًّا في رواية فوكنر هذه، حاضرةٌ في فنِّ الرواية، كبذرة، كإمكانية، منذ بداياتها، وبطريقة شبه برامجية، في شكل "الرواية بالرسائل" المتداول بشدة في القرن الثامن عشر. لقد قلبَ هذا الشكل دفعة واحدة علاقة القوى بين "الحكاية" والشخصيات: لم يعد منطقَ "الحكاية" هو الذي يقرِّر وحده أيَّ شخصية ستدخل وفي أيِّ لحظة على مسرح الرواية، كانت الشخصيات هذه المرَّة تتحرر، وتستحوذ على حريتها في التعبير كاملة، وتصير هي نفسها سيِّدة اللعبة؛ لأن الرسالة بالتعريف، هي اعترافُ مراسلٍ يتكلم بما يريد، وهو حرٌّ في أن يهذي، وأن ينتقل من موضوع إلى آخر.

أنبهر عندما أفكر في شكل "رواية الرسائل" وفي إمكانياتها الهائلة؛ وبقدر ما أفكر في ذلك، بقدر ما يبدو لي أن هذه الإمكانيات بقيت غير مستغلّة، بل وحتى غير منظورة: آه، بأي عفوية كان يمكن للمؤلف أن يضع في مجموع مدهش كلَّ

ضروب الاستطراد، والحلقات، والتأملات، والذكريات، وأن يضاهي مختلف القراءات والتأويلات للحدث نفسه! يا أسفاه! لقد كان لـ"رواية الرسائل" روائيّوها من أمثال ريتشاردسون، وروسو، لكنها لم تملك أيّا من أمثال لورنس ستيرن؛ إذ تخلت عن حرياتها، مبهورة كما كانت بسلطان "الحكاية" المستبدّ. وأتذكر عالمَ فوينتس المجنون وأقول لنفسي إنّ تاريخ فنٍّ ما ("الماضي الشامل" لفنٍّ ما) مصنوع لا مما أبدعه هذا الفن فحسب، بل أيضًا مما *كان يمكن* أن يبدعه، من مبدعاته المنجزة كلها ومن مبدعاته الممكنة وغير المنجزة سواء بسواء، لكن لنمض. لقد بقي من كلّ "روايات الرسائل" كتاب كبير جدًّا قاوم الزمن: ***العلاقات الخطرة*** (١٧٨٢) لشوديرلو دولاكلو؛ وبهذه الرواية إنما أفكر حين أقرأ ***بينما أحتضر***.

يستخلص من قرابة هذيْن المبدعيْن لا أنّ أحدهما كان متأثرًا بالآخر، بل إنهما ينتميان للتاريخ نفسه الخاصّ بالفن نفسه، ويعكفان على مشكلة كبرى يمنحها لهما هذا التاريخ: على مشكلة السلطة الطاغية للراوي وحده؛ وعلى ما يفصل، بينهما من مسافة زمنية، فإنّ هذين المبدعيْن مأخوذيْن بالرغبة نفسها في أن يكسرا هذه السلطة، وأن يخلعا الراوي عن العرش؛ (ولا تقصد ثورتهما الراوي فحسب بمعنى النظرية الأدبية، بل تتناول أيضًا السلطة البغيضة لهذا الراوي الذي يقصّ منذ أزمان سحيقة على الإنسانية قراءةً وحيدةً مصادقًا عليها ومفروضة لكل ما هو كائن). يكشف الشكل غير المعتاد لرواية فوكنر، إذا ما نظر إليه على القماشة الخلفية التي تمثّلها ***العلاقات الخطرة***، عن كل معناه العميق مثلما تتيحُ رواية ***بينما أحتضر***، بصورة معاكسة، رؤية الجرأة الهائلة الفنية للاكلو الذي عرف إضاءة "حكاية" واحدة تحت زوايا متعددة وأن يجعل من روايته كرنفال الحقائق الفردية ونسبيّتها الثابتة.

من الممكن قول ذلك عن الروايات جميعًا؛ فتاريخها المشترك يضعها في علاقات عديدة متبادلة تضيء معناها، وتمد إشعاعها وتحميها من النسيان. ما الذي كان سيبقى من فرانسوا رابليه François Rabelais لو أن ستيرن Stern، وديدرو Didrot، وجومبروفيتش Gombrowicz، وفانكورا Vancura، وجراس Grass، وجادّا Gadda، وفوينتسFuentes، وجارسيا ماركيز Garcia Marquez، وكيس Kis، وجويتيسولو Goytisolo، وشاموازو Chamoiseau، ورشدي Salman Rushdi لم يجعلوا من صدى جنونه يصدح في رواياتهم؟ ففي ضوء *أرضنا* (١٩٧٥) إنما تتيح *السائرون نيامًا* (١٩٢٩ ــ ١٩٣٢) رؤية كلِّ دلالة جدتها الجمالية التي كانت في وقت ظهورها لا تكاد ترى، وفي جوار هاتين الروايتين إنما كفت *الآيات الشيطانية* (١٩٩١) لسلمان رشدي عن أن تكون حدثًا سياسيًّا راهنًا وعابراً وتصير مبدعًا كبيرًا يُطوِّرُ مع صداماته الحلمية للحقب وللقارات أشدّ إمكانيات الرواية الحديثة جرأة. و*عوليس*! وحده يستطيع فهمها من تعوَّدَ على الولع القديم لفن الرواية بسرّ اللحظة الحاضرة، بثراء المضمون في ثانية واحدة من الحياة، بالفضيحة الوجودية للتفاهة. ولو وُضِعَتْ *عوليس* خارج إطار تاريخ الرواية، فلن تكون إلا نزوة، شططًا غير مفهوم لمجنون ما.

لو انتزعت من تاريخ فنِّها، فلن يبقى من مبدعات الفنّ شيءٌ يذكر.

أبديّة

مرّتْ حقبٌ طويلة لم يكن خلالها الفنُّ يبحث عن الجديد، بل كان فخورًا في أن يجعل من التكرار جميلاً، وفي أن يعزز التقاليد، وأن يؤمِّنَ استقرار حياة جماعية، لم تكن الموسيقى والرقص موجودين إلا في إطار الشعائر الاجتماعية، والقدّاسات، والأعياد. ثم، خطرت، ذات يوم من القرن الثاني عشر، على ذهنِ

موسيقار كنيسة في باريس، فكرة إضافة لحنٍ للأغنية الجريجورية، التي لم تتغيّر منذ قرون، صوتٍ ضمن طباق. كان اللحن الأساسي قد بقي دومًا نفسه، خالدًا، لكن الصوت ضمن طباق كان جدّة تتيح المجال لتجديدات أخرى، للطباق بثلاثة، وبأربعة، وبستّة أصوات، وكذلك لأشكال بوليفونية يزداد تعقيدها وغير متوقعة. وبما أنهم لم يعودوا يقلدون ما تمّ من قبل، فقد الموسيقيون وضعهم كمجهولين وتألقت أسماؤهم كمصابيح تضيء طريقًا نحو الأقاصي. وبما أنها طارت، فقد صارت الموسيقى ولعدة قرون، *تاريخ* الموسيقى.

الفنون الأوروبية كلّها، كلٌّ في وقته، طارَ على هذا النحو، وقد تحولَ إلى تاريخه الخاص به؛ ذلك ما كانت عليه معجزة أوروبا الكبرى: لا فنّها، بل فنها وقد تحول تاريخًا.

وا أسفاه! عمر المعجزات قصير. فمن يطير ذات يوم فسيهبط يومًا ما. أتصورُ، وقد استحوذ عليَّ القلق، اليومَ الذي سيكفُّ فيه الفنُّ عن البحث عما لم يُقل أبدًا، والذي سيستسلم فيه، منقادًا، إلى خدمة الحياة الجماعية التي تطلب منه أن يجعل التكرار جميلاً، وأن يساعد الفرد على أن ينصهر في سلام وفي فرح مع رتابة الكائن.

لأن تاريخ الفن فانٍ، وثرثرة الفنّ أبديّة.

المؤلف فى سطور

ميلان كونديرا

ولد فى الأول من أبريل عام ١٩٢٩ فى بوهيميا (تشيكوسلوفاكيا)، وعاش فيها حتّى عام ١٩٧٥، ليعيش فى فرنسا منذ ذلك الحين. درس الموسيقى والتأليف الموسيقى، لكنه اتجه إلى كتابة الرواية منذ أواسط الستينيات حيث كتب أوّل رواياته "المزحة La Plaisanterie" التى نشرت فى براج فى عام ١٩٦٧، والتى لاقت منذ صدورها نجاحًا كبيرًا. وقد استمر بكتابة رواياته باللغة التشيكية حتّى رواية "الخلود" التى صدرت فى باريس عام ١٩٩٠، لكنه اتجه منذ عام ١٩٨٦ إلى الكتابة باللغة الفرنسية التى كتب بها بحثه الأول حول الرواية "فن الرواية"، ثم كتب رواياته الثلاث التى صدرت حتّى الآن: "البطء La lenteur" (١٩٩٥)، و"الهوية L'identité" (١٩٩٧)، و"الجهل L'ignorance" (٢٠٠٠)، مثلما كتب بها أيضًا بحثيه الآخرين حول الرواية: "الوصايا المغدورة" و"الستار".

يعتبر كونديرا نفسه ويعتبره النقد أيضًا سليل كبار روائيى أوروبا: من رابليه وسرفانتس إلى جويس وكافكا، لكنه يُعتبَر أيضًا واحدًا من كبار روائيى عصرنا الأحياء.

المترجم فى سطور

بدر الدين عرودكى

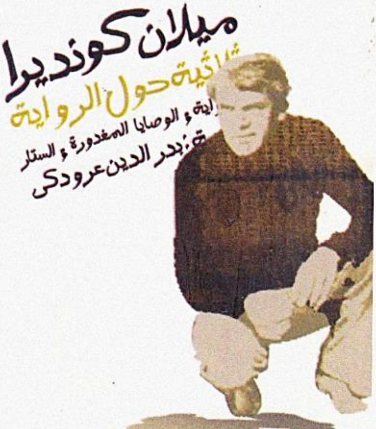
كاتب وناقد سورى يعيش فى باريس منذ أن حصل على درجة الدكتوراه فى علم الاجتماع من جامعة السوربون. يعمل فى معهد العالم العربى (باريس). كتب العديد من الأبحاث فى مجال النقد الأدبى وسوسيولوجيا الثقافة كما أنه ترجم عددًا كبيرًا من الكتب منها: "الفكر العربى فى معركة النهضة" لأنور عبد الملك (دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤)؛ "معك" لسوزان طه حسين (دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥)، "نحو علم اجتماع للرواية" للوسيان جولدمان (دار الحوار ١٩٩٣)؛ "العدو الأمريكى أصول النزعة الفرنسية المعادية لأمريكا" لفيليب روجيه (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥)؛ "روح الإرهاب" لجان بودريار (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥)؛ "مقالات فى الفردانية" لويس دومون (المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦)؛ و"فن الرواية" لميلان كونديرا (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧).

التصحيح اللغوى: د. عبد الرحمن حجازى

الإشراف الفنى: حسن كامل

تصدر هذه الطبعة العربية لكتب ميلان كونديرا عن الرواية بأجزائها الثلاثة ضمن مجلد واحد يحمل عنوان "ثلاثية حول الرواية" فى وقت واحد تقريباً مع صدور طبعة فرنسية جديدة تجمع الأجزاء الثلاثة فى علبة أنيقة مع الاحتفاظ لكل جزء باستقلاله.

وقد جمعت الكتب الثلاثة فى مجلد واحد وبموافقة ميلان كونديرا الذى اختار عنوانه مع المحافظة داخل المجلد على استقلالية كل جزء، بعنوانه، وبترتيب فصوله، دون أى تغير، فضلاً عن أننى راعيت الأخذ بالتعديلات التى أدخلها كونديرا على كتبه فى طبعتها الأخيرة، والتى وضعها بخط يده، قبل صدورها، ولا سيما الجزء الأول، فن الرواية، والجزء الثانى، الوصايا المغدورة .



تصميم الغلاف: عمرو الكفراوى